# КОНСТАНТИН СТАНИСЛАВСКИЙ

НЕ ВЕРЮ!

Он думал, что он законченный актер, а оказалось, что он конченный актеришко

ЭКСКЛЮЗИВНЫЕ МЕМУАРЫ

SHOUT
SHARE
IT

# Annotation

«Не верю! Воспоминания» – это портреты эпохи от великого театрального режиссера, вместе с В.И. Немировичем-Данченко основавшего Московский Художественный театр. Сформировав систему сценического искусства, которая пользуется известностью по всему миру вот уже более ста лет, К.С. Станиславский явился очевидцем становления не одного поколения писателей, актеров, драматургов и певцов. Перед Вами – воспоминания от великого маэстро о Л.Н. Толстом, А.П. Чехове, Л.Н. Андрееве, В.И. Немировиче-Данченко, Айседоре Дункан и других великих писателях и театральных деятелях конца XIX – начала XX столетия.


- Константин Станиславский
  - Лев Николаевич Толстой
  - Савва Иванович Мамонтов[2]
  - Людвиг Кронек
  - Владимир Иванович Немирович-Данченко
  - Савва Тимофеевич Морозов
  - Максим Горький
  - Леонид Николаевич Андреев
  - Морис Метерлинк
  - Айседора Дункан и Эдвард Гордон Крэг
  - Эрнст Поссарт
  - Леопольд Антонович Сулержицкий
  - Антон Григорьевич Рубинштейн
  - Вирджиния Цукки
  - Мария Николаевна Ермолова и Надежда Михайловна Медведева
  - Антон Павлович Чехов
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11

- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20

# Константин Станиславский
# Не верю! Воспоминания

# Лев Николаевич Толстой

Приблизительно в это время наш любительский кружок, Общество искусства и литературы, играл несколько спектаклей в Туле[1]. Репетиции и другие приготовления к нашим гастролям происходили там же, в гостеприимном доме Николая Васильевича Давыдова, близкого друга Льва Николаевича Толстого. Временно вся жизнь его дома приспособилась к театральным требованиям. В промежутках между репетициями происходили шумные обеды, во время которых одна веселая шутка сменялась другой. Сам, уже немолодой, хозяин превратился в школьника.

Однажды, в разгар веселья, в передней показалась фигура человека в крестьянском тулупе. Вскоре в столовую вошел старик с длинной бородой, в валенках и серой блузе, подпоясанной ремнем. Его встретили общим радостным восклицанием. В первую минуту я не понял, что это был Л. Н. Толстой. Ни одна фотография, ни даже писанные с него портреты не могут передать того впечатления, которое получалось от его живого лица и фигуры. Разве можно передать на бумаге или на холсте глаза Л. Н. Толстого, которые пронизывали душу и точно зондировали ее! Это были глаза то острые, колючие, то мягкие, солнечные. Когда Толстой приглядывался к человеку, он становился неподвижным, сосредоточенным, пытливо проникал внутрь его и точно высасывал все, что было в нем скрытого – хорошего или плохого. В эти минуты глаза его прятались за нависшие брови, как солнце за тучу. В другие минуты Толстой по-детски откликался на шутку, заливался милым смехом, и глаза его становились веселыми и шутливыми, выходили из густых бровей и светили. Но вот кто-то высказал интересную мысль – и Лев Николаевич первый приходил в восторг; он становился по-молодому экспансивным, юношески подвижным, и в его глазах блестели искры гениального художника.

В описываемый вечер моего первого знакомства с Толстым он был нежный, мягкий, спокойный, старчески приветливый и добрый. При его появлении дети вскочили со своих мест и окружили его тесным кольцом. Он знал всех по именам, по прозвищам, задавал каждому какие-то непонятные нам вопросы, касающиеся их интимной домашней жизни.

Нас, приезжих гостей, подвели к нему по очереди, и он каждого подержал за руку и позондировал глазами. Я чувствовал себя простреленным от этого взгляда.

Неожиданная встреча и знакомство с Толстым привели меня

в состояние какого-то оцепенения. Я плохо сознавал, что происходило во мне и вокруг меня. Чтоб понять мое состояние, нужно представить себе, какое значение имел для нас Лев Николаевич.

При жизни его мы говорили: «Какое счастье жить в одно время с Толстым!» А когда становилось плохо на душе или в жизни и люди казались зверями, мы утешали себя мыслью, что там, в Ясной Поляне, живет он – Лев Толстой! И снова хотелось жить.

Его посадили за обеденный стол против меня.

Должно быть, я был очень странен в этот момент, так как Лев Николаевич часто посматривал на меня с любопытством. Вдруг он наклонился ко мне и о чем-то спросил. Но я не мог сосредоточиться, чтобы понять его. Кругом смеялись, а я еще больше конфузился.

Оказалось, что Толстой хотел знать, какую пьесу мы играем в Туле, а я не мог вспомнить ее названия. Мне помогли.

Лев Николаевич не знал пьесы Островского «Последняя жертва» и просто, публично, не стесняясь, признался в этом; он может открыто сознаться в том, что мы должны скрывать, чтоб не прослыть невеждами. Толстой имеет право забыть то, что обязан знать каждый простой смертный.

«Напомните мне ее содержание», – сказал он.

Все затихли в ожидании моего рассказа, а я, как ученик, проваливающийся на экзамене, не мог найти ни одного слова, чтобы начать рассказ. Напрасны были мои попытки, они возбуждали только смех веселой компании. Мой сосед оказался не храбрее меня. Его корявый рассказ тоже вызвал смех. Пришлось самому хозяину дома, Николаю Васильевичу Давыдову, исполнить просьбу Л. Н. Толстого.

Сконфуженный провалом, я замер и лишь исподтишка, виновато осмеливался смотреть на великого человека.

В это время подавали жаркое.

«Лев Николаевич! Не хотите ли кусочек мяса?» – дразнили взрослые и дети вегетарианца Толстого.

«Хочу!» – пошутил Лев Николаевич.

Тут со всех концов стола к нему полетели огромные куски говядины. При общем хохоте знаменитый вегетарианец отрезал крошечный кусочек мяса, стал жевать и, с трудом проглотив его, отложил вилку и ножик: «Не могу есть труп! Это отрава! Бросьте мясо, и только тогда вы поймете, что такое хорошее расположение духа, свежая голова!»

Попав на своего конька, Лев Николаевич начал развивать хорошо известное теперь читателям учение о вегетарианстве.

Толстой мог говорить на самую скучную тему, и в его устах она становилась интересной. Так, например, после обеда, в полутьме кабинета, за чашкой кофе, он в течение более часа рассказывал нам свой разговор с каким-то сектантом, вся религия которого основана на символах. Яблоня на фоне красного неба означает такое-то явление в жизни и предсказывает такую-то радость или горе, а темная ель на лунном небе означает совсем другое; полет птицы на фоне безоблачного неба или грозовой тучи означает новые предзнаменования и т. д. Надо удивляться памяти Толстого, который перечислял бесконечные приметы такого рода и заставлял какой-то внутренней силой слушать, с огромным напряжением и интересом, скучный по содержанию рассказ!

Потом мы заговорили о театре, желая похвастаться перед Львом Николаевичем тем, что мы первые в Москве играли его «Плоды просвещения».

«Доставьте радость старику, освободите от запрета „Власть тьмы“ и сыграйте!» – сказал он нам.

«И вы позволите нам ее играть?!» – воскликнули мы хором.

«Я никому не запрещаю играть мои пьесы», – ответил он.

Мы тут же стали распределять роли между членами нашей молодой любительской труппы. Тут же решался вопрос, кто и как будет ставить пьесу; мы уже поспешили пригласить Льва Николаевича приехать к нам на репетиции; кстати воспользовались его присутствием, чтобы решить, какой из вариантов четвертого акта нам надо играть, как их соединить между собой, чтобы помешать досадной остановке действия в самый кульминационный момент драмы. Мы наседали на Льва Николаевича с молодой энергией. Можно было подумать, что мы решаем спешное дело, что завтра же начинаются репетиции пьесы.

Сам Лев Николаевич, участвуя в этом преждевременном совещании, держал себя так просто и искренно, что скоро нам стало легко с ним. Его глаза, только что прятавшиеся под нависшими бровями, блестели теперь молодо, как у юноши.

«Вот что, – вдруг придумал Лев Николаевич и оживился от родившейся мысли, – вы напишите, как надо связать части, и дайте мне, а я обработаю, по вашему указанию».

Мой товарищ, к которому были обращены эти слова, смутился и, не сказав ни слова, спрятался за спину одного из стоявших около него. Лев Николаевич понял наше смущение и стал уверять нас, что в его предложении нет ничего неловкого и неисполнимого. Напротив, ему только окажут услугу, так как мы – специалисты.

Однако даже Толстому не удалось убедить нас в этом.

Прошло несколько лет, во время которых мне не пришлось встретиться с Львом Николаевичем.

Тем временем «Власть тьмы» была пропущена цензурой и сыграна по всей России.

Играли ее, конечно, как написано самим Толстым, без какого-либо соединения вариантов четвертого акта. Говорили, что Толстой смотрел во многих театрах свою пьесу, кое-чем был доволен, а кое-чем – нет.

Прошло еще некоторое время. Вдруг я получаю записку от одного из друзей Толстого, который сообщает мне, что Лев Николаевич хотел бы повидаться со мною. Я еду, он принимает меня в одной из интимных комнат своего московского дома. Оказалось, что Толстой был неудовлетворен спектаклями и самой пьесой «Власть тьмы».

«Напомните мне, как вы хотели переделать четвертый акт. Я вам напишу, а вы сыграйте».

Толстой так просто сказал это, что я решился объяснить ему свой план. Мы говорили довольно долго, а рядом в комнате была его жена, Софья Андреевна.

Теперь на минуту станьте на ее место. Не забудьте, что она болезненно-ревниво относилась к своему гениальному мужу. Каково же ей было слышать, что какой-то молодой человек берет его пьесу и начинает его учить, как нужно писать. Ведь это же нахальство, если не знать всего, что произошло до этой минуты.

С. А. Толстая не выдержала. Она вбежала в комнату и накинулась на меня.

Признаюсь, мне порядочно досталось. Досталось бы и еще больше, если бы не дочь их, Марья Львовна, которая прибежала, чтоб успокоить мать. Во время всей этой сцены Лев Николаевич сидел неподвижно, теребя свою бороду. Он не вымолвил ни одного слова в мою защиту.

Когда же Софья Андреевна ушла, а я продолжал стоять в полном замешательстве, он приветливо улыбнулся мне, заметив: «Не обращайте внимания! Она расстроена и нервна!» Потом, вернувшись к прежнему разговору, он продолжал: «Итак, на чем же мы остановились?..»

Помню еще случайную встречу с Львом Николаевичем Толстым в одном из переулков близ его дома. Это было в то время, когда он писал свою знаменитую статью против войны и военных. Я шел о знакомым, который хорошо знал Толстого. Мы встретили его. На этот раз я опять оробел, так как у него было очень строгое лицо и глаза его спрятались за густые нависшие брови. Сам он был нервен и раздражителен. Я шел почтительно

сзади, прислушиваясь к его словам. С большим темпераментом и жаром он высказывал свое порицание узаконенному убийству человека. Словом, он говорил о том, что написал в своей знаменитой статье. Он обличал военных, их нравы с тем большей убедительностью, что в свое время он проделал не одну кампанию. Он говорил не на основании теории только, а на основании опыта.

Нависшие брови, горящие глаза, на которых, казалось, каждую минуту готовы были заблестеть слезы, строгий и вместе с тем взволнованно-страдающий голос.

Вдруг из-за угла скрещивающихся улиц, как раз навстречу нам, точно выросли из-под земли два конногвардейца в длинных солдатских шинелях, с блестящими касками, со звенящими шпорами и с шумно волочащимися саблями… Красивые, молодые, стройные, высокие фигуры, бодрые лица, мужественная, выправленная, вышколенная походка – они были великолепны. Толстой замер на полуслове и впился в них глазами, с полуоткрытым ртом и застывшими в незаконченном жесте руками. Лицо его светилось.

«Ха-ха! – вздохнул он на весь переулок. – Хорошо! Молодцы!» И тут же с увлечением начал объяснять значение военной выправки. В эти минуты легко было узнать в нем старого опытного военного.

Прошло еще довольно много времени. Както, разбирая свой письменный стол, я нашел нераспечатанное письмо на мое имя. Когда я вскрыл его, оказалось, что письмо было от Толстого. Я так и обмер. На нескольких страницах он собственноручно писал обо всей эпопее духоборцев и просил принять участие в добывании средств на их вывоз из России. Как могло письмо заваляться и пролежать так долго в моем письменном столе – не понимаю до сих пор.

Я хотел лично объяснить Толстому этот случай и оправдать перед ним свое молчание.

Один мой знакомый, близкий к семье Толстого, предложил мне воспользоваться для этого временем, которое Толстой, по его просьбе, назначил для свидания с ним одному писателю. Он надеялся, что до или после этого свидания можно будет ненадолго провести меня к Толстому для аудиенции. К сожалению, увидеть его мне так и не удалось, потому что писатель задержал Льва Николаевича. Я не был при их разговоре, но мне рассказали, что происходило наверху, в комнате Льва Николаевича, в то время как я ждал своей очереди внизу.

«Прежде всего, – рассказывал мне мой знакомый, – представьте себе две фигуры: с одной стороны, Лев Николаевич, а

с другой – худой, изможденный писатель с длинными волосами, с большим отложным мягким воротником, без галстука, сидящий как на иголках и в течение целого часа говорящий вычурным языком с новоизобретенными словами о том, как он ищет и создает новое искусство». Фонтан иностранных слов, целый ряд цитат из всевозможных новых авторов, философия, обрывки стихотворений новой формации, иллюстрирующих новоизобретенные основы поэзии и искусства. Все это говорилось для того, чтобы нарисовать программу затеваемого ежемесячного журнала, в котором приглашался участвовать Толстой.

Лев Николаевич в течение чуть ли не часа внимательно и терпеливо слушал оратора, ходя по комнате от одного угла к другому. Иногда он останавливался и прокалывал собеседника своим взглядом. Потом отворачивался и, заложив руки за пояс, снова ходил по комнате, внимательно прислушиваясь. Наконец писатель замолчал.

«Я все сказал!» – заключил он свою речь.

Толстой продолжал по-прежнему ходить и думать, а докладчик утирал пот и обмахивался платком. Молчание тянулось долго. Наконец Лев Николаевич остановился перед писателем и долго смотрел внутрь его души с серьезным, строгим лицом.

– Неопределэнно! – сказал он, напирая на букву «э», как бы желая сказать этим: – Чего ты мне, старому человеку, очки втираешь!

Сказав это, Толстой пошел к двери, отворил ее, сделал шаг через порог и снова повернулся к посетителю: «Я всегда думал, что писатель пишет тогда, когда ему есть что сказать, когда у него созрело в голове то, что он переносит на бумагу. Но почему я должен писать для журнала непременно в марте или октябре, этого я никогда не понимал».

После этих слов Толстой вышел.

# Савва Иванович Мамонтов [2]

К этому времени у нас явился конкурент по домашним любительским спектаклям. Я говорю о кружке Саввы Ивановича Мамонтова.

В начале книги я обещал сказать несколько слов об этом замечательном человеке, прославившемся не только в области искусства, но и в области общественной деятельности.

Это он, Мамонтов, провел железную дорогу на север, в Архангельск и Мурманск, для выхода к океану, и на юг, к Донецким угольным копям, для соединения их с угольным центром – хотя в то время, когда он начинал это важное культурное дело, над ним смеялись и называли его аферистом и авантюристом. И это он же, Мамонтов, меценатствуя в области оперы и давая артистам ценные указания по вопросам грима, костюма, жеста, даже пения, вообще по вопросам создания сценического образа, дал могучий толчок культуре русского оперного дела: выдвинул Шаляпина, сделал при его посредстве популярным Мусоргского, забракованного многими знатоками, создал в своем театре огромный успех опере Римского-Корсакова «Садко» и содействовал этим пробуждению его творческой энергии и созданию «Царской невесты» и «Салтана», написанных для мамонтовской оперы и впервые здесь исполнявшихся. Здесь же, в его театре, где он показал нам ряд прекрасных оперных постановок своей режиссерской работы, мы впервые увидели вместо прежних ремесленных декораций ряд замечательных созданий кисти Васнецова, Поленова, Серова, Коровина, которые вместе с Репиным, Антокольским и другими лучшими русскими художниками того времени почти выросли и, можно сказать, прожили жизнь в доме и семье Мамонтова. Наконец, кто знает, быть может, без него и великий Врубель не смог бы пробиться вверх – к славе. Ведь его картины были забракованы на Нижегородской всероссийской выставке, и энергичное заступничество Мамонтова не склонило жюри к более сочувственной оценке. Тогда Савва Иванович на собственные средства выстроил целый павильон для Врубеля и выставил в нем его произведения. После этого художник обратил на себя внимание, был многими признан и впоследствии стал знаменитым.

Дом Мамонтова находился на Садовой, недалеко от Красных ворот и от нас. Он являлся приютом для молодых талантливых художников, скульпторов, артистов, музыкантов, певцов, танцоров. Мамонтов интересовался всеми искусствами и понимал

их. Раз или два раза в год в его доме устраивались спектакли для детей, а иногда и для взрослых. Чаще всего шли пьесы собственного создания. Их писал сам хозяин или его сын; иногда знакомые композиторы выступали с оперой или опереткой. Так явилась на свет опера «Каморра» с текстом С. И. Мамонтова. Брались и пьесы известных русских писателей – вроде «Снегурочки» Островского, для которой Виктор Васнецов в свое время собственноручно написал декорации и сделал эскизы костюмов, воспроизведенные в разных иллюстрированных художественных изданиях. Эти прославившиеся спектакли, в полную противоположность нашему Алексеевскому домашнему кружку, ставились всегда наспех, в течение рождественской или масленичной недели, во время которых был перерыв в школьных занятиях детей.

Спектакль репетировался, обставлялся в смысле декорационном и костюмерном в течение двух недель. В этот промежуток времени днем и ночью работы не прекращались, и дом превращался в огромную мастерскую. Молодежь и дети, родственники, знакомые съезжались в дом со всех концов и помогали общей работе.

Кто растирал краски, кто грунтовал холст, помогая художникам, писавшим декорации, кто работал над мебелью и бутафорией… На женской половине тем временем кроили и шили костюмы под надзором самих художников, которых то и дело звали на помощь для разъяснений. Во всех углах комнаты были наставлены столы для кройки; тут примеряли костюмы на исполнителей, которых поминутно вызывали с репетиции; тут же добровольные и наемные портные с портнихами день и ночь работали, сменяя друг друга. А в другом углу комнаты, за роялем, музыкант проходил арию и куплет с малолетней исполнительницей, по-видимому не обладающей гениальными музыкальными способностями. Вся эта работа дома протекала под грохот и стук плотницких работ, доносившихся из большой комнаты-кабинета – мастерской самого хозяина. Там строили подмостки и сцену. Не стесняясь шумом, один из многочисленных режиссеров спектакля тут же, среди досок и стружек, проходил роль с исполнителями. Другая такая же репетиция устраивалась на самом проходном месте – у парадной лестницы.

Со всеми недоразумениями по актерской и режиссерской части бегали вниз к главному режиссеру спектакля, т. е. к самому Мамонтову. Он сидел в большой столовой, у чайного и закусочного стола, с которого весь день не сходила еда.

Тут же толпились постоянно приезжающие и сменяющие друг

друга добровольные работники по подготовке спектакля. Среди этого шума и гула голосов сам хозяин писал пьесу, пока наверху репетировали ее первые акты. Едва законченный лист сейчас же переписывался, отдавался исполнителю, который бежал наверх и по непросохшей еще новой странице уже репетировал только что вышедшую из-под пера сцену. У Мамонтова была удивительная способность работать на народе и делать несколько дел одновременно. И теперь он руководил всей работой и в то же время писал пьесу, шутил с молодежью, диктовал деловые бумаги и телеграммы по своим сложным железнодорожным делам, которых он был инициатор и руководитель.

В результате двухнедельной работы получался своеобразный спектакль, который восхищал и злил в одно и то же время. С одной стороны – чудесные декорации кисти лучших художников, отличный режиссерский замысел создавали новую эру в театральном искусстве и заставляли прислушиваться к себе лучшие театры Москвы. С другой стороны – на этом превосходном фоне показывались любители, не успевшие не только срепетировать, но даже выучить свои роли. Усиленная закулисная работа суфлера, беспомощные остановки и паузы оробевших артистов, тихие голоса которых не были слышны, какие-то конвульсии вместо жестов, происходившие от застенчивости, полное отсутствие артистической техники делали спектакль несценичным, а самую пьесу, прекрасный замысел режиссера и чудесную внешнюю постановку – ненужными. Правда, иногда та или другая роль заблестит на минутку талантом, так как среди исполнителей бывали и настоящие артисты. Тогда вся сцена оживала на некоторое время, пока артист стоял на ней. Эти спектакли точно были созданы для того, чтоб доказать полную ненужность всей обстановки при отсутствии главного лица в театре – талантливого артиста. Я понял это именно на этих спектаклях и воочию увидел, что значит отсутствие законченности, срепетовки и общего ансамбля в нашем коллективном творчестве. Я убедился, что в хаосе не может быть искусства. Искусство – порядок, стройность. Какое мне дело, сколько времени работали над пьесой: день или целый год. Я ведь не спрашиваю художника, сколько лет он писал картину. Мне важно, чтобы создания единого художника или художественного коллектива сцены были цельны и законченны, гармоничны и стройны, чтоб все участники и творцы спектакля подчинялись одной общей творческой цели.

Странно, что сам Мамонтов – такой чуткий артист и художник – находил какую-то прелесть в самой небрежности и поспешности своей театральной работы. На этой почве мы

постоянно спорили и ссорились с ним, на этой почве создалась известная конкуренция и антагонизм между его спектаклями и нашими. Это не мешало мне принимать участие в мамонтовских постановках, играть там роли, искренно восхищаться работой художников и режиссеров; но как актер, кроме горечи, я ничего не получал от этих спектаклей.

Тем не менее они сыграли большую роль в декорационном искусстве русского театра; они заинтересовали талантливых художников, и с этих пор на горизонте появились настоящие живописцы, которые постепенно стали вытеснять прежних декораторов, представлявших собою подобие простых маляров.

# Людвиг Кронек

Приблизительно в это время приехала в Москву знаменитая труппа герцога Мейнингенского с режиссером Кронеком во главе[3]. Их спектакли впервые показали Москве новый род постановки – с исторической верностью эпохе, с народными сценами, с прекрасной внешней формой спектакля, с изумительной дисциплиной и всем строем великолепного праздника искусства. Я не пропускал ни одного представления и не только смотрел, но изучал их.

Говорили, что в труппе нет ни одного талантливого актера. Это неправда. Был Барнай, Теллер и другие. Можно не соглашаться вообще с немецким пафосом и манерой игры трагедии. Пусть мейнингенцы не обновили старых, чисто актерских приемов игры. Но было бы неправильно утверждать, что у них все было внешним, все основано на бутафории. Когда Кронеку сказали об этом, он воскликнул: «Я привез им Шекспира, Шиллера, а их заинтересовала лишь мебель. Странный вкус у этой публики!»

Кронек был прав, потому что дух Шиллера и Шекспира жил в труппе.

Мейнингенский герцог умел чисто режиссерскими, постановочными средствами, без помощи исключительно талантливых артистов, показывать в художественной форме многое из творческих замыслов великих поэтов. Например, нельзя забыть такой сцены из «Орлеанской девы»: щупленький, жалкенький, растерянный король сидит на громадном, не по его росту троне; его худые ножки болтаются в воздухе и не достают до подушки. Кругом трона – сконфуженный двор, пытающийся из последних сил поддержать королевский престиж. Но в момент крушения власти этикетные поклоны кажутся лишними. Среди этой обстановки гибнущего престижа короля являются английские послы – высокие, стройные, решительные, смелые и до ужаса наглые. Нельзя хладнокровно выносить издевательства и высокомерного тона победителей. Когда несчастный король отдает унизительный приказ, оскорбляющий его достоинство, придворный, принимающий распоряжение, пытается перед уходом сделать этикетный поклон. Но, едва начав его, он останавливается, колеблется, выпрямляется и стоит с опущенными глазами – слезы брызнули у него, и он, забыв о ритуале, бежит, чтоб не расплакаться при всех.

Плакали с ним и зрители, плакал и я, так как выдумка режиссера сама по себе дает большое настроение и говорит о

существе момента.

С такой же хорошей режиссерской выдумкой трактуются и другие сцены унижения французского короля: дворцовое тяжелое настроение, момент вступления во дворец самой вдохновенной освободительницы – Жанны д'Арк. Режиссер так сгустил атмосферу побежденного двора, что зритель с нетерпением ждет прихода избавительницы; он так ей рад, что уже не замечает игры актеров. Талант режиссера нередко закрывал ее.

Режиссер может сделать многое, но далеко не все. Главное в руках актеров, которым надо помочь, которых надо направить в первую очередь. Об этой помощи актеру, по-видимому, недостаточно заботились мейнингенские режиссеры, и потому режиссер был обречен творить без помощи артистов. Режиссерский план был всегда широк и в духовном смысле глубок, но как выполнить его помимо артистов?

Приходилось центр тяжести спектакля переносить на самую постановку.

Необходимость творить за всех создавала режиссерский деспотизм.

Мне казалось, что и мы – режиссеры-любители – были в положении Кронека и мейнингенского герцога. И мы хотели создавать большие спектакли, вскрывать великие мысли и чувства, но, за неимением готовых актеров, должны были отдавать все во власть режиссера, которому приходилось творить одному, при помощи постановки, декораций, бутафории, интересной мизансцены и режиссерской выдумки.

Вот почему деспотизм мейнингенских режиссеров казался мне обоснованным. Я сочувствовал ему и старался изучить приемы работы Кронека. Вот что я узнал от лиц, имевших дело с ним и присутствовавших на его репетициях.

Кронек – гроза актеров – вне репетиций и спектакля был в самых простых, товарищеских отношениях даже с третьестепенными персонажами труппы. Он как будто даже кокетничал этой простотой с низшими. Но с началом репетиции, после того как Кронек садился на свое режиссерское место, он перерождался. Молча сидел он, ожидая, чтоб стрелка часов подошла к назначенному для репетиции часу. Тогда он брал большой колокольчик со зловещим низким звуком и объявлял бесстрастным голосом: «Anfangen». Сразу все затихало, и актеры тоже перерождались. Репетиция начиналась без задержек и шла, не прерываясь до тех пор, пока вновь не раздавался зловещий звонок, после чего бесстрастный голос режиссера делал свои замечания. А потом опять фатальный «Anfangen» – и репетиция продолжалась.

Но вот неожиданно остановка, замешательство. Актеры шептались, помощники режиссера метались по сцене. По-видимому, что-то случилось. Оказывается, что один из исполнителей опоздал, и его монолог приходилось пропустить. Помощник режиссера объявил об этом Кронеку и ждал распоряжений, стоя у суфлерской будки.

Все замерли. Кронек истомил всех паузой. Она казалась бесконечно долгой. Кронек думал, решал. Все ждали приговора. И наконец режиссер изрек: «Роль опоздавшего артиста X. в течение всех московских гастролей будет играть артист Y., а артиста X. я назначаю в народные сцены управлять самой последней группой статистов, сзади».

И репетиция пошла дальше с заменой провинившегося артиста дублером.

В другой раз Кронек, после шиллеровских «Разбойников», производил расправу. Дело в том, что один из его помощников, по-видимому, легкомысленный молодой человек, опоздал выпустить на сцену группу статистов. По окончании спектакля Кронек подозвал провинившегося и стал в мягких тонах упрекать своего помощника, но тот шутливо оправдывался.

«Herr Schultz, – обратился Кронек к случайно проходившему мимо простому немецкому рабочему из труппы, – скажите, пожалуйста, при каких словах в таком-то акте сцены выходит слева группа разбойников?» Рабочий продекламировал с пафосом целый монолог, стараясь выказать свои артистические способности. Кронек одобрительно потрепал его по плечу и, обратившись к своему легкомысленному помощнику, сказал ему очень внушительно: «Это – простой рабочий. А вы – режиссер и мой помощник! Стыдитесь! Пфуй!»

Я оценил то хорошее, что принесли нам мейнингенцы, т. е. их режиссерские приемы выявления духовной сущности произведения. За это великая им благодарность. Она всегда будет жить в моей душе.

В жизни нашего Общества и, в частности, во мне мейнингенцы создали новый важный этап.

Но было и дурное в их влиянии на меня. Дело в том, что выдержка и хладнокровие Кронека мне нравились. Я подражал ему и со временем стал режиссером-деспотом, а многие русские режиссеры стали подражать мне совершенно так же, как я в свое время подражал Кронеку. Создалось целое поколение режиссеров-деспотов. Но – увы! – так как они не обладали талантом Кронека и мейнингенского герцога, то эти режиссеры нового типа сделались постановщиками, превратившими артистов наравне с мебелью в бутафорские вещи и вешалку для костюмов, в пешки

для передвижения их по своим мизансценам.

# Владимир Иванович Немирович-Данченко

Пусть когда-нибудь сам Владимир Иванович Немирович-Данченко расскажет о том, что, где и как подготовило его к деятельности в Московском Художественном театре[4].

Я же пока лишь напомню, что он был тогда известным драматургом, в котором некоторые видели преемника Островского. Если судить по его показываниям на репетиции, он – прирожденный актер, который лишь случайно не специализировался в этой области. Параллельно со своей литературной деятельностью, в течение многих лет, Владимир Иванович руководил школой Московского Филармонического общества. Немало молодых русских артистов прошло через его руки на императорскую, частную и провинциальную сцены. Выпуск учеников 1898 года затмевал все результаты предыдущих годов. Школу оканчивала целая группа актеров, точно нарочно подобранная по амплуа. Правда, не все были одинаково одарены, но зато все выросли под одной планетой и хранили в душе одни и те же заветы и идеалы, вложенные в них их учителем. Были среди них и хорошие артистические, индивидуальности, которые так редки. Школу кончали в том году: Книппер – впоследствии жена Чехова, Савицкая, Мейерхольд, Мунт, Снегирев… Не обидно ли, если б эта случайно создавшаяся труппа разбрелась по медвежьим углам обширной России и застряла там, как и многие прежние, подававшие надежды питомцы В. И. Немировича-Данченко?

Он, как и я, безнадежно смотрел на положение театра конца прошлого столетия, в котором блестящие традиции прежнего выродились в простой, технический, ловкий прием игры. Я не говорю, конечно, об отдельных блестящих талантах того времени, которые блистали на столичных и провинциальных сценах; актерская масса благодаря возникшим театральным школам тоже поднялась в своем интеллектуальном уровне. Но подлинных талантов «милостью божьей» было мало, а театральное дело в те времена находилось, с одной стороны, в руках буфетчиков, а с другой – в руках бюрократов. Можно ли было рассчитывать при таких условиях на процветание искусства?

Мечтая о театре на новых началах, ища для создания его подходящих людей, мы уже давно искали друг друга. Владимиру Ивановичу легче было найти меня, так как я в качестве актера, режиссера и руководителя любительского кружка постоянно показывал свою работу на публичных спектаклях. Его же

школьные вечера были редки, в большинстве случаев закрыты и далеко не всем доступны.

Вот почему он первый нашел, угадал и позвал меня. В июне 1897 года я получил от него записку, приглашавшую меня приехать для переговоров в один из московских ресторанов, называвшийся «Славянским Базаром». Там он выяснил мне цель нашего свидания. Она заключалась в создании нового театра, в который я должен был войти со своей группой любителей, а он – со своей группой выпускаемых в следующем году учеников. К этому ядру нужно было прибавить его прежних учеников, И. М. Москвина и М. Л. Роксанову, и подобрать недостающих артистов из других театров столиц и провинции. Главный же вопрос заключался в том, чтобы выяснить, насколько художественные принципы руководителей будущего дела родственны между собой, насколько каждый из нас способен пойти на взаимные уступки и какие существуют у нас точки соприкосновения.

Мировая конференция народов не обсуждает своих важных государственных вопросов с такой точностью, с какой мы обсуждали тогда основы будущего дела, вопросы чистого искусства, наши художественные идеалы, сценическую этику, технику, организационные планы, проекты будущего репертуара, наши взаимоотношения.

«Вот вам актер А., – экзаменовали мы друг друга. – Считаете вы его талантливым?» «В высокой степени».

«Возьмете вы его к себе в труппу?»

«Нет».

«Почему?»

«Он приспособил себя к карьере, свой талант – к требованиям публики, свой характер – к капризам антрепренера и всего себя – к театральной дешевке. Тот, кто отравлен таким ядом, не может исцелиться».

«А что вы скажете про актрису Б.?»

«Хорошая актриса, но не для нашего дела».

«Почему?»

«Она не любит искусства, а только себя в искусстве».

«А актриса В.?»

«Не годится, – неисправимая каботинка».

«А актер Г.?» «На этого советую обратить ваше внимание».

«Почему?»

«У него есть идеалы, за которые он борется; он не мирится с существующим. Это человек идеи».

«Я того же мнения и потому, с вашего позволения, заношу его в список кандидатов».

Но вот зашел вопрос о литературе, и я сразу почувствовал

превосходство Владимира Ивановича над собой, охотно подчинился его авторитету, записав в протокол заседания, что признаю за моим будущим сотоварищем по театру В. И. Немировичем-Данченко полное право veto во всех вопросах литературного характера.

Зато в области актерской, режиссерской, постановочной я не оказался таким уступчивым. У меня был недостаток, который, смею думать, мне удалось теперь значительно побороть: раз увлекшись чем-нибудь, я без оглядки, точно в шорах, напролом стремился к заданной цели. В этот момент ни убеждения, ни доводы не действовали на меня. Все это, очевидно, следы детского упрямства. В то время, о котором идет речь, я был уже довольно опытен в вопросах режиссерского дела.

Поэтому Владимиру Ивановичу пришлось согласиться на право моего режиссерского и художественно-постановочного veto. В протокол было записано: «Литературное veto принадлежит Немировичу-Данченко, художественное – Станиславскому».

В течение последующих лет мы крепко держались этого пункта условия. Стоило одному из нас произнести магическое слово veto, спор на полуслове обрывался без права его возобновления, и вся ответственность падала на того, кто наложил свой запрет.

Конечно, мы очень осторожно пользовались своим ультимативным правом и прибегали к нему только в крайних случаях, когда были вполне уверены в своей правоте.

Бывали, разумеется, и ошибки, но зато каждый из нас имел возможность до конца и без помехи проводить свои планы в области своей специальности. Другие, менее нас опытные, тем временем смотрели и учились тому, чего раньше не понимали.

В вопросах организации я охотно и легко уступил первенстве своему новому товарищу, так как административный талант Владимира Ивановича был слишком для меня очевиден. В деловых вопросах театра я ограничивался совещательной ролью, когда мой опыт оказывался нужным.

Финансовый вопрос также обсуждался на заседании в «Славянском Базаре». Было решено в первую очередь вербовать пайщиков из числа директоров Филармонического общества, среди которых было немало состоятельных лиц, а также и среди членов любительского кружка Общества искусства и литературы. Сам я мог принять в деле очень скромное материальное участие, так как прежние долги от Общества искусства и литературы сильно подорвали мое финансовое положение.

В вопросах общей этики мы сразу сговорились на том, что, прежде чем требовать от актеров выполнения всех законов

приличия, обязательных для всех культурных людей, необходимо поставить их в человеческие условия. Вспомните, в каких условиях живут артисты, в особенности в провинции. У них часто нет даже своего угла за кулисами. Три четверти всего здания отдано зрителям: у них и буфеты, чайные, закусочные, и прекрасные раздевальни, и фойе, и курильные, и уборные с рукомойниками и теплой водой, и коридоры-променуары. Лишь одна четверть здания отдана в распоряжение сценического искусства. Здесь и декорационные, бутафорские, электроционные склады, здесь и конторы, здесь и мастерские, здесь и костюмерские и швальни. Много ли остается на долю актера? Несколько крошечных конур, похожих на стойла, под сценой, без окон и вентиляции, всегда пыльных и грязных, так как, сколько их ни мети, а сверху, со сценического пола, образующего потолок этих так называемых уборных, непрестанно сыплются сор, грязь, пыль, да такая едкая, перемешанная с краской, осыпающейся с декораций, что от нее болят глаза и легкие.

Вспомните обстановку этих уборных – чем она лучше тюремной камеры: несколько плохо обструганных досок на кронштейнах, прибитых к стене, заменяющих гримировальный стол; небольшое зеркало, предназначенное для двух или трех артистов, в большинстве случаев кривое, купленное по случаю, из бракованного стекла; старый стул, негодный для партера, наскоро починенный и разжалованный в артистическую уборную; деревянная планка на стене, с набитыми на ней гвоздями, заменяющая вешалку; дощатая дверь с продольными трещинами, через которые удобно подсматривать одевание дам; гвоздь и веревка вместо замка; не всегда приличные надписи на стенах. Если же заглянешь в конуру суфлера – вспомнишь средневековую инквизицию! Этот мученик обречен в театре на вечную пытку, от которой становится страшно за человека. Грязный ящик вроде собачника, обитый пыльным войлоком. Половина туловища суфлера погружена в подполье сцены с подвальной сыростью, другая половина туловища его – на уровне пола сцены – подогревается с обеих сторон стосвечевыми раскаленными лампами рампы. Вся пыль при раздвигании занавеса, при шмыгании женских юбок о пол сцены летит в рот мученика-суфлера. А он принужден весь день и весь вечер без передышки, в течение всего спектакля и репетиций, говорить неестественно сжатым, часто напряженным голосом, чтобы быть слышным только актерам, а не зрителям. Известно, что три четверти суфлеров кончают чахоткой. Все это знают, и никто не пытается изобрести более или менее приличную суфлерскую будку, несмотря на то, что наш век не скупится на изобретения.

В большинстве театров зал, сцена и уборные включены в общую систему отопления, а топка производится постольку, поскольку это нужно для публики, и температура в уборных артистов находится в прямой зависимости от температуры в зрительном зале.

Надо, чтобы зрителю было хорошо, а об актерах не думают. Поэтому в большинстве случаев артисты или зябнут в своих летних костюмах, в трико, или, наоборот, при усиленной топке, изнемогают от жары в тяжелых шубах на меху, в которые их одевают для русских боярских пьес – вроде «Царя Федора». В обычное же, не спектакльное, а репетиционное время в большинстве случаев театр совсем не отапливается. Напротив, он сильно охолаживается с раннего утра выноскою и приноскою декораций после вчерашнего и для сегодняшнего вечернего спектакля. При этом огромные ворота на сцене распахиваются и часами держатся в раскрытом положении, пока сценические рабочие не окончат носки. Нередко они задерживают начало репетиций на сцене, и потому артисты, собирающиеся для художественной работы, принуждены некоторое время дышать на сцене морозным воздухом, который, ворвавшись на сцену при носке, не успел еще согреться. При таких условиях приходится репетировать в шубах, в теплых ботиках, вместе с которыми вносится на сцену уличная грязь. За неимением своего угла или фойе, которых в описываемое время почти не бывало в театрах, артисту негде приютиться, и потому служители эстетики и красоты принуждены слоняться по грязным кулисам, по холодным коридорам, уборным в ожидании своего выхода на сцену. Беспрерывное курение, холодная закуска, колбаса, селедка, ветчина на разложенных на коленях газетах, сплетня, пошлый флирт, злословие, анекдоты являются естественным следствием нечеловеческих условий, в которые поставлен актер. В этой обстановке служители муз проводят три четверти своей жизни.

Все эти условия мы приняли во внимание и постановили в том знаменитом заседании, что первые деньги, которые нам удастся собрать на ремонт будущего нашего здания, будут употреблены на то, чтоб обставить закулисную жизнь актеров так, как это необходимо для эстетики и для культурной творческой жизни. У каждого артиста должна быть уборная, хотя бы не большего размера, чем одиночная пароходная каюта.

Эта комната должна быть устроена и отделана по требованиям и вкусу ее обитателя.

Там должен быть письменный стол со всеми необходимыми принадлежностями. По вечерам тот же стол может превращаться из письменного в гримировальный. Должна быть небольшая

библиотека, шкаф для платья и костюмов, умывальник, покойное кресло, диван для отдыха после репетиций или перед спектаклями, паркетный пол, драпировки на окнах, с помощью которых можно было бы делать полную темноту во время утренних спектаклей, хорошее освещение для грима по вечерам и окно с дневным светом по утрам. Ведь мы, актеры, по целым месяцам почти не видим солнца: встаем поздно, так как, взволнованные вечерним спектаклем, поздно засыпаем, спешим на репетицию, целый день репетируем в помещении без света, а когда зимой, по окончании нашей дневной работы, выходим на улицу, уже зажжены фонари. И так изо дня в день в течение многих зимних месяцев. В уборных артистов должна быть пароходная чистота. Это потребует большого количества прислуги, и надо ее дать в первую очередь. Мужские и женские уборные должны быть в разных этажах, с отдельным мужским и женским фойе для общих сборищ за кулисами и для приема гостей. Там необходимо поставить пианино, библиотеку, большой стол для газет и книг, шахматы (карты строго воспрещаются, как и всякие азартные игры). Вход в верхнем платье, в калошах, шубах и шапках строжайшим образом воспрещен. Женщинам не дозволяется ношение шляп в помещении театра.

Вот после того, как будет заготовлено приличное помещение, приспособленное для интеллигентной жизни, можно будет предъявлять к актерам соответствующие строгие требования.

Мы говорили тогда и о художественной этике, и свои постановления записали в протоколе отдельными фразами и афоризмами. Так, например: «Нет маленьких ролей, есть маленькие артисты».

Или: «Сегодня – Гамлет, завтра – статист, но и в качестве статиста он должен быть артистом…».

«Поэт, артист, художник, портной, рабочий – служат одной цели, поставленной поэтом в основу пьесы».

«Всякое нарушение творческой жизни театра – преступление». «Опаздывание, лень, каприз, истерия, дурной характер, незнание роли, необходимость дважды повторять одно и то же – одинаково вредны для дела и должны быть искореняемы».

На этом же заседании было решено, что мы создаем народный театр – приблизительно с теми же задачами и в тех планах, как мечтал Островский. Для популяризации этой идеи решено было выступить с публичными докладами, подать соответственные заявления в московскую городскую думу и т. п.

Впоследствии мы точно выполнили это постановление, но оказалось, что репертуар народных театров был настолько

ограничен цензурою, что, открывая народный театр, мы были бы принуждены чрезвычайно сузить наши художественные задачи. Тогда решено было сделать наш театр «общедоступным».

Первое историческое заседание наше с В. И. Немировичем-Данченко, имевшее решающее значение для будущего нашего театра, началось в два часа дня и окончилось на следующий день утром, в восемь часов. Таким образом, оно длилось без перерыва восемнадцать часов. Зато мы столковались по всем основным вопросам и пришли к заключению, что мы можем работать вместе. До открытия театра, т. е. до осени 1898 года, времени оставалось еще много: год и четыре месяца. Тем не менее мы принялись за дело немедленно. Было решено, что в течение предстоящего года Владимир Иванович познакомится с артистами моего кружка Общества искусства и литературы, а я – с его учениками, намеченными для будущей труппы. И, действительно, ни один школьный спектакль в Филармоническом обществе не проходил без моего присутствия, так же точно, как и ни одна моя постановка не прошла без просмотра и критики Владимира Ивановича. Критикуя и не боясь говорить и выслушивать правду, мы взаимно познавали друг друга, актеров и проч. Попутно обсуждался состав будущей труппы и администрации.

# Савва Тимофеевич Морозов

Несмотря на художественный успех театра, материальная сторона его шла неудовлетворительно[5]. Дефицит рос с каждым месяцем. Запасный капитал был истрачен, и приходилось созывать пайщиков дела для того, чтобы просить их повторить свои взносы. К сожалению, большинству это оказалось не по средствам, и они, несмотря на горячее желание помочь театру, принуждены были отказаться. Момент был почти катастрофический для дела. Но и на этот раз добрая судьба позаботилась о нас, заблаговременно заготовив нам спасителя.

Дело в том, что еще в первый год существования театра на один из спектаклей «Федора» случайно заехал Савва Тимофеевич Морозов. Этому замечательному человеку суждено было сыграть в нашем театре важную и прекрасную роль мецената, умеющего не только приносить материальные жертвы искусству, но и служить ему со всей преданностью, без самолюбия, без ложной амбиции и личной выгоды. С. Т. Морозов просмотрел спектакль и решил, что нашему театру надо помочь. И вот теперь этому представился случай.

Неожиданно для всех он приехал на описываемое заседание и предложил пайщикам продать ему все паи. Соглашение состоялось, и с того времени фактическими владельцами дела стали только три лица: С. Т. Морозов, В. И. Немирович-Данченко и я. Морозов финансировал театр и взял на себя всю хозяйственную часть. Он вникал во все подробности дела и отдавал ему все свое свободное время. Будучи в душе артистом, он, естественно, чувствовал потребность принять активное участие в художественной стороне. С этой целью он просил доверить ему заведование электрическим освещением сцены. По своим делам ему приходилось проводить большую часть лета в Москве, пока его семья отдыхала в деревне. Пользуясь своим одиночеством, Савва Тимофеевич в летние дни посвящал все свое свободное время пробам театрального освещения. Ради них он превращал свой дом и сад при нем в экспериментальную мастерскую: в зале производились всевозможные опыты; в ванной комнате была химическая лаборатория, в которой изготовлялись лаки разных цветов для окрашивания электрических ламп и стекол ради получения более художественных оттенков освещения сцены. В большом саду при доме также производились пробы всевозможных эффектов, для которых требовалось большое расстояние. Сам Морозов вместе со слесарями и электротехниками, в рабочей блузе, трудился, как простой

мастер, удивляя специалистов своим знанием электрического дела. С наступлением сезона Савва Тимофеевич сделался главным заведующим электрической частью и поставил ее на достаточную высоту, что было нелегко при плохом состоянии, в котором находились машины в арендованном нами театре «Эрмитаж» в Каретном ряду.

Несмотря на свои многосложные дела, Морозов заезжал в театр почти на каждый спектакль, а если ему это не удавалось, то заботливо справлялся по телефону, что делается там как по его части, так и по всем другим частям сложного театрального механизма.

Савва Тимофеевич был трогателен своей бескорыстной преданностью искусству и желанием посильно помогать общему делу. Помню, например, такой случай: не ладилась последняя декорация в пьесе В. И. Немировича-Данченко «В мечтах», которая была уже объявлена на афише. За неимением времени переделать неудавшуюся декорацию пришлось исправлять ее. Для этого все режиссеры и их помощники общими усилиями искали среди театрального имущества разные вещи, чтобы украсить ими комнату и прикрыть недостатки. Савва Тимофеевич Морозов не отставал от нас. Мы любовались, глядя, как он, солидный, немолодой человек, лазил по лестнице, вешая драпировки, картины, или носил мебель, вещи и расстилал ковры. С трогательным увлечением он отдавался этой работе, и я еще нежнее любил его в те минуты.

Мы с Владимиром Ивановичем решили приблизить Савву Тимофеевича к художественно-литературной части. И это было сделано совсем не потому, что он владел финансовым нервом театра, и мы хотели больше прикрепить его к делу. Мы поступали так по тому, что сам Морозов выказал много вкуса и понимания в области литературы и художественного творчества актеров. С тех пор вопросы репертуара, распределение ролей, рассмотрение тех или иных недостатков спектакля и его постановки обсуждались с участием Морозова. И в этой области он показал большую чуткость и любовь к искусству.

Но больше всего его самоотверженная преданность и любовь к делу проявились в тот момент, когда стал ребром вопрос о найме нового помещения для нашего театра.

Разрешение этого трудного дела Савва Тимофеевич взял на себя и выполнил его со всем размахом и широтой, присущими его русской натуре. Он выстроил нам на собственные средства новый театр в Камергерском переулке. Девиз, которым он руководился при стройке, гласил: все – для искусства и актера, тогда и зрителю будет хорошо в театре. Другими словами, Морозов

сделал как раз обратное тому, что делают всегда при постройке театров, в которых три четверти имеющихся средств ассигнуют на фойе и разные комнаты для зрителей, и лишь одну четверть – на искусство, актеров и монтаж сцены. Морозов, наоборот, не жалел денег на сцену, на ее оборудование, на уборные актеров, а ту часть здания, которая предназначена для зрителей, он отделал с чрезвычайной простотой, по эскизам известного архитектора Ф. О. Шехтеля, строившего театр безвозмездно. В отделке театра не было допущено ни одного яркого или золотого пятна, чтобы без нужды не утомлять глаз зрителей и приберечь эффект ярких красок исключительно для декораций и обстановки сцены.

Постройка театра была совершена в несколько месяцев. Морозов лично наблюдал за работами, отказавшись от летних каникул, и переехал на все лето на самую стройку.

Там он жил в маленькой комнатке рядом с конторой, среди стука, грома, пыли и множества забот по строительной части.

С особой любовью он отнесся к строительству и оборудованию сцены. По плану, составленному общими силами, была устроена вращающаяся сцена, которая в то время являлась редкостью даже за границей. Она была значительно более усовершенствована, чем обычный тип вертящихся подмостков, в которых вращается один лишь пол, так как Морозов с Шехтелем устроили вращение целого этажа под сценой, со всеми люками, провалами и механикой подполья. Во вращающейся сцене был устроен огромный люк, который мог с помощью электрического двигателя проваливаться для того, чтобы изображать горные пропасти или реку. Этот же люк мог подыматься кверху, и тогда он образовывал большую площадку горы, террасу и проч. Освещение было устроено им по последним усовершенствованиям того времени, с электрическим роялем, с помощью которого можно управлять всем светом сцены и театра. Кроме того, Савва Тимофеевич выписал из-за границы и заказал в России много других электрических и сценических усовершенствований. [Были сделаны] отдельные комнаты для вечеровой бутафории и мебели на недельный репертуар; отдельная комната для электротехников со всеми аппаратами, рефлекторами и другими приспособлениями и эффектами освещения; большой сарай для декораций для недельного репертуара. Все эти комнаты примыкали непосредственно к сцене и были расположены таким образом, что при перемене декораций не происходило столкновений. Одни не мешали другим. Декорации уносились направо, бутафория налево, ближе к сцене, электротехнические приспособления подальше от авансцены и т. д. Сама сцена была всегда пуста, без всяких загромождений ее

вещами и декорациями, которые хранились каждая по своим вечеровым складам. Это давало возможность открывать сцену во весь ее объем. А она была велика… На сцене были заготовлены всевозможные эффекты, например, сделан гром, какого, вероятно, в то время не было ни в одном театре. Это – целый оркестр, состоящий из четырех-пяти громовых аппаратов: барабаны, падающие доски и камни, создававшие самый сильный треск, самую высокую могучую ноту при громовом раскате.

Антон Павлович Чехов живо интересовался всеми деталями и усовершенствованиями театра и очень обижался, когда забывали его извещать и назначали пробы без него.

Он хотел вникать во все мелочи жизни театра, который он любил во всей сложности его громоздкого аппарата, во всей сложности его трудной организации. При нем происходили пробы грома, и он давал удивительно тонкие и ценные советы, так как великолепно чувствовал звук на сцене.

Закулисное царство артистов было устроено по тому плану и на тех принципах, которые мы установили при нашем знаменитом свидании с Немировичем-Данченко. Были уютные мужские и женские фойе для приема гостей, актерские уборные со всеми удобствами, шкафами, библиотеками, диванами и другой необходимой обстановкой культурного жилого помещения. Что касается другой половины театра, предназначенной для зрителей, то она была размещена в старом здании, до известной степени ремонтированном, заново отделанном на те средства, которые остались после устройства первой половины театра, предназначенной для самого искусства. Эта оставшаяся сумма была невелика, и потому отделка отличается большой простотой. Пришлось по одежке протягивать ножки. Гладкие стены с небольшим бордюром, деревянная панель под мореный дуб, рамки, обтянутые простым крашеным грубым холстом, деревянные лавки под дуб с накинутыми на них подушками.

Над панелью и рамками – ряд больших портретов известных мировых писателей. Ложи и вся мебель в зрительном зале тоже из темного дерева, что придает всему театру почти церковную строгость. Ковры во всех коридорах, чтобы не было шума.

Образцовая чистота и порядок.

Постройка театра значительно упрочила наше дело.

После того как с помощью Морозова наше дело стало крепким и стало давать не дефицит, а некоторую прибыль, мы решили для его упрочения передать его, со всем имуществом и поставленным на сцене репертуаром, группе наиболее талантливых артистов, основателям дела, которые являлись

фактически его душой. Савва Тимофеевич, отказавшись от возмещения сделанных по постановкам и поддержке театра затрат, передал весь доход названной группе, которая с того времени и являлась хозяином и владельцем театра и всего предприятия.

# Максим Горький

Во время первой нашей поездки в Крым, сидя как-то раз вечером на террасе и слушая плеск морских волн, Горький рассказывал мне в темноте содержание этой своей пьесы, о которой он тогда еще только мечтал[6]. В первой редакции главная роль была роль лакея из хорошего дома, который больше всего берег воротничок от фрачной рубашки – единственное, что связывало его с прежней жизнью. В ночлежке было тесно, обитатели ее ругались, атмосфера была отравлена ненавистью. Второй акт кончался внезапным обходом ночлежки полицией. При вести об этом весь муравейник начинал копошиться, спешил спрятать награбленное; а в третьем акте наступала весна, солнце, природа оживала, ночлежники из смрадной атмосферы выходили на чистый воздух, на земляные работы, они пели песни и под солнцем, на свежем воздухе, забывали о ненависти друг к другу.

Теперь нам предстояло поставить и сыграть эту пьесу в новой, значительно углубленной редакции, под названием «На дне жизни», которое после, по совету Владимира Ивановича, Горький сократил до двух слов – «На дне». Опять перед нами была трудная задача: новый тон и манера игры, новый быт, новый своеобразный романтизм, пафос, с одной стороны, граничащий с театральностью, а с другой – с проповедью.

«Не люблю я, когда Горький, точно священник, выходит на амвон и начинает читать проповедь своей пастве, с церковным „оканьем“, – говорил как-то Антон Павлович про Горького. – Алексей Максимович должен разрушать то, что подлежит разрушению, в этом его сила и призвание».

Горького надо уметь произносить так, чтобы фраза звучала и жила. Его поучительные и проповеднические монологи, хотя бы, например, о «Человеке», надо уметь произносить просто, с естественным внутренним подъемом, без ложной театральности, без высокопарности. Иначе превратишь серьезную пьесу в простую мелодраму. Надо было усвоить особый стиль босяка и не смешивать его с обычным бытовым театральным тоном или с актерской вульгарной декламацией. У босяка должна быть ширь, свобода, свое особое благородство. Откуда их добыть? – Нужно проникнуть в душевные тайники самого Горького, как в свое время мы это сделали с Чеховым, чтобы найти потайной ключ к душе автора. Тогда эффектные слова босяцких афоризмов и витиеватых фраз проповеди наполнятся духовной сущностью самого поэта, и артист заволнуется вместе с ним.

Как всегда, В. И. Немирович-Данченко и я подошли к новому

произведению каждый своим путем. Владимир Иванович мастерски вскрыл содержание пьесы; он как писатель знает литературные ходы, которые подводят к творчеству. Я же, по обыкновению, беспомощно метался в начале работы и бросался от быта к чувству, от чувства к образу, от образа к постановке или приставал к Горькому, ища у него творческого материала. Он мне рассказывал, как и с кого писалась пьеса, он говорил о своей скитальческой жизни, о своих встречах, о прообразах действующих лиц и о моей роли Сатина – в частности. Оказывается, что босяк, с которого он писал эту роль, пострадал из-за самоотверженной любви к сестре. Она была замужем за почтовым чиновником. Последний растратил казенные деньги. Ему грозила Сибирь.

Сатин достал деньги и тем спас мужа сестры, а тот нагло предал его, уверив, что Сатин не чист на руку. Случайно подслушав клевету, в порыве бешенства, Сатин ударил предателя бутылкой по голове, убил его и был присужден к ссылке. Сестра умерла. Потом каторжанин вернулся из ссылки и занимался тем, что ходил, с распахнутой голой грудью, по Нижнему-Новгороду с протянутой рукой и на французском языке просил милостыню у дам, которые ему охотно подавали за его живописный, романтический вид.

Рассказы Горького разожгли нас, и нам захотелось видеть самую гущу жизни бывших людей. Для этого была устроена экспедиция, в которой участвовали многие артисты театра, игравшие в пьесе, В. И. Немирович-Данченко, художник Симов, я и др. Под предводительством писателя Гиляровского, изучавшего жизнь босяков, был устроен обход Хитрова рынка. Религия босяка – свобода; его сфера – опасности, грабежи, приключения, убийства, кражи. Все это создает вокруг них атмосферу романтики и своеобразной дикой красоты, которую в то время мы и искали.

В описываемую ночь, после совершения большой кражи, Хитров рынок был объявлен тамошними тайными властями, так сказать, на военном положении. Поэтому было трудно посторонним лицам достать пропуск в некоторые ночлежные дома. В разных местах стояли наряды вооруженных людей. Надо было проходить мимо них. Они нас неоднократно окликали, спрашивали пропуска. В одном месте пришлось даже идти крадучись, чтобы «кто-то, сохрани бог, не услышал!» Когда прошли линию заграждений, стало легче. Там уже мы свободно осматривали большие дортуары с бесконечными нарами, на которых лежало много усталых людей – женщин и мужчин, похожих на трупы. В самом центре большой ночлежки находился

тамошний университет с босяцкой интеллигенцией. Это был мозг Хитрова рынка, состоявший из грамотных людей, занимавшихся перепиской ролей для актеров и для театра. Они ютились в небольшой комнате и показались нам милыми, приветливыми и гостеприимными людьми.

Особенно один из них пленил нас своей красотой, образованием, воспитанностью, даже светскостью, изящными руками и тонким профилем. Он прекрасно говорил почти на всех языках, так как прежде был конногвардейцем. Прокутив свое состояние, он попал на дно, откуда ему, однако, удалось на время выбраться и вновь стать человеком. Потом он женился, получил хорошее место, носил мундир, который к нему очень шел.

«Пройтись бы в таком мундире по Хитрову рынку!» – мелькнула у него как-то мысль.

Но он скоро забыл об этой глупой мечте… А она снова вернулась… еще… еще…

И вот, во время одной из служебных командировок в Москву, он прошелся по Хитрову рынку, поразил всех и… навсегда остался там, без всякой надежды когда-нибудь выбраться оттуда.

Все эти милые ночлежники приняли нас, как старых друзей, так как хорошо знали нас по театру и ролям, которые переписывали для нас. Мы выставили на стол закуску, т. е. водку с колбасой, и начался пир. Когда мы объяснили им цель нашего прихода, заключающуюся в изучении жизни бывших людей для пьесы Горького, босяки растрогались до слез.

«Какой чести удостоились!» – воскликнул один из них.

«Да что же в нас интересного, чего же нас на сцену-то нести?» – наивно дивился другой.

Разговор вращался на теме о том, что вот, мол, когда они перестанут пить, сделаются людьми, выйдут отсюда и т. д., и т. д.

Особенно один из ночлежников вспоминал былое. От прежней жизни или в память о ней у него сохранился плохонький рисунок, вырезанный из какого-то иллюстрированного журнала: на нем был нарисован старик-отец, в театральной позе, показывающий сыну вексель. Рядом стоит и плачет мать, а сконфуженный сын, прекрасный молодой человек, замер в неподвижной позе, опустив глаза от стыда и горя. По-видимому, трагедия заключалась в подделке векселя. Художник Симов не одобрил рисунка. Боже! Что тогда поднялось! Словно взболтнули эти живые сосуды, переполненные алкоголем, и он бросился им в голову… Они побагровели, перестали владеть собой и озверели. Посыпались ругательства, схватили – кто бутылку, кто табурет – замахнулись, ринулись на Симова… Одна секунда – и он не уцелел бы.

Но тут бывший с нами Гиляровский крикнул громоподобным голосом пятиэтажную ругань, ошеломив сложностью ее конструкции не только нас, но и самих ночлежников.

Они остолбенели от неожиданности, восторга и эстетического удовлетворения.

Настроение сразу изменилось. Начался бешеный смех, аплодисменты, овации, поздравления и благодарности за гениальное ругательство, которое спасло нас от смерти или увечья.

Экскурсия на Хитров рынок лучше, чем всякие беседы о пьесе или ее анализ, разбудила мою фантазию и творческое чувство. Теперь явилась натура, с которой можно лепить живой материал для творчества людей и образов. Все получило реальное обоснование, стало на свое место. Делая чертежи и мизансцены или показывая артистам ту или иную сцену, я руководился живыми воспоминаниями, а не выдумкой, не предположением. Главный же результат экскурсии заключался в том, что она заставила меня почувствовать внутренний смысл пьесы.

«Свобода – во что бы то ни стало!» – вот ее духовная сущность. Та свобода, ради которой люди опускаются на дно жизни, не ведая того, что там они становятся рабами.

После описанной знаменитой экскурсии на дно жизни мне уже было легко делать макет и планировку – я чувствовал себя своим человеком в ночлежке. Но для меня как актера явилась трудность: мне предстояло передать в сценической интерпретации общественное настроение тогдашнего момента и политическую тенденцию автора пьесы, высказанную в проповеди и монологах Сатина. Если прибавить к этому босяцкий романтизм, который толкал меня на обычную театральность, то станут ясны трудности и опасные для меня как актера рифы, на которые я то и дело наталкивался. Таким образом, в роли Сатина я не мог сознательно добиться того, чего бессознательно достиг в роли Штокмана. В Сатине я играл самую тенденцию и думал об общественно-политическом значении пьесы, и как раз онато – не передавалась. В роли же Штокмана, напротив, я не думал о политике и о тенденции, и она сама собой, интуитивно создалась.

Снова практика привела меня к заключению, что в пьесах общественно-политического значения особенно важно самому зажить мыслями и чувствами роли, и тогда сама собой передастся тенденция пьесы. Прямой же путь, непосредственно направленный к самой тенденции, неизбежно приводит к простой театральности.

Мне пришлось немало работать над ролью, чтобы до некоторой степени отойти от неверного пути, на который я попал

первоначально, в заботе о тенденции и романтизме, которые нельзя играть, которые должны сами собой создаться – как результат и заключение правильной душевной посылки.

Спектакль имел потрясающий успех. Вызывали без конца режиссеров, всех артистов и особенно великолепного Луку – Москвина, превосходного барона – Качалова, Настю – Книппер, Лужского, Вишневского, Бурджалова и, наконец, самого Горького. Очень было смешно смотреть, как он, впервые появляясь на подмостках, забыл бросить папиросу, которую держал в зубах, как он улыбался от смущения, не догадываясь о том, что надо вынуть папиросу изо рта и кланяться зрителям.

«Ведь вот, братцы мои, успех, ей-богу, честное слово! – точно говорил себе в это время Горький. – Хлопают! Право! Кричат! Вот штука-то!»

Горький стал героем дня. За ним ходили по улицам, в театре; собиралась толпа глазеющих поклонников и особенно поклонниц; первое время, конфузясь своей популярности, он подходил к ним, теребя свой рыжий подстриженный ус и поминутно поправляя свои длинные, прямые волосы мужественными пальцами сильной кисти или вскидывая головой, чтоб отбросить упавшие на лоб пряди. При этом Алексей Максимович вздрагивал, раскрывал ноздри и горбился от смущения.

«Братцы! – обращался он к поклонникам, виновато улыбаясь. – Знаете, того… неудобно как-то… право!.. Честное слово!.. Чего же на меня глазеть?! Я не певица… не балерина… Вот история-то какая… Ну, вот, ей-богу, честное слово…»

Но его смешной конфуз и своеобразная манера говорить при застенчивости еще больше интриговали и еще сильнее привлекали к нему поклонников. Горьковское обаяние было сильно. В нем была своя красота и пластика, свобода и непринужденность. В моей зрительной памяти запечатлелась его красивая поза, когда он, стоя на молу Ялты, провожал меня и ожидал отхода парохода. Небрежно опершись на тюки с товаром, поддерживая своего маленького сынишку Максимку, он задумчиво смотрел вдаль, и казалось, еще немного – и вот он отделится от мола и полетит куда-то далеко, за своей мечтой.

# Леонид Николаевич Андреев

Леонид Николаевич Андреев был давнишним другом театра[7]. Наша дружба началась еще с того давнего времени, когда он был журналистом и подписывал свои театральные фельетоны фамилией Джемс Линч. Став известным литератором и драматургом, Леонид Николаевич не раз выражал свое сожаление о том, что ни одна из его пьес не была исполнена в нашем театре. На этот раз все было за то, чтобы включить в репертуар новое его драматическое произведение, «Жизнь Человека», хотя по своему художественному стилю оно и не было похоже на другие пьесы в репертуаре Художественного театра.

Создалось мнение, опрокинуть которое невозможно, будто наш театр – реалистический театр, будто мы интересуемся лишь бытом, а все отвлеченное, ирреальное нам якобы не нужно и недоступно.

В действительности же дело обстояло совсем иначе. В то время, о котором идет речь, я почти исключительно интересовался в театре ирреальным и искал средств, форм и приемов для его сценического воплощения. Поэтому пьеса Леонида Андреева пришлась как раз ко времени, т. е. отвечала нашим тогдашним требованиям и исканиям. К тому же и трюк внешней постановки был уже найден. Я говорю о бархате, в котором я еще не успел разочароваться к тому времени. Правда, мне было жаль показывать впервые новую сценическую выдумку не в «Синей птице», для которой она была найдена. Однако, предполагая, что область применения бархата будет несравненно большей, чем она оказалась в действительности, я решил, что нового принципа хватит не на одну, а на целый ряд постановок. Для пьесы же Андреева черный фон подходил исключительно удачно. На нем можно говорить о вечном. Мрачное творчество Леонида Андреева, его пессимизм отвечали настроению, которое давал бархат на сцене. Маленькая жизнь человека у Леонида Андреева протекает именно среди такой мрачной, черной мглы, среди глубокой, жуткой беспредельности. На этом фоне страшная фигура того, кого Леонид Андреев назвал Некто в сером, кажется еще призрачнее. Она и видна, и вместе с тем – как будто не видна. Чувствуется присутствие кого-то, с трудом различимого, кто придает всей пьесе роковой, фатальный оттенок. Именно в эту черную мглу надо поместить маленькую жизнь человека и придать ей вид случайности, временности, призрачности.

В пьесе Андреева жизнь человека является даже не жизнью, а лишь ее схемой, ее общим контуром. Я достиг этой контурности,

этой схематичности и в декорации, сделав ее из веревок. Они, как прямые линии в упрощенном рисунке, намечали лишь очертания комнаты, окон, дверей, столов, стульев.

Представьте себе, что на огромном черном листе, которым казался из зрительной залы портал сцены, проложены белые линии, очерчивающие в перспективе контуры комнаты и ее обстановки. За этими линиями чувствуется со всех сторон жуткая, беспредельная глубина.

Естественно, что и люди в этой схематической комнате должны быть не людьми, а тоже лишь схемами человека. И их костюмы очерчены линиями. Отдельные части их тел кажутся несуществующими, так как они прикрыты черным бархатом, сливающимся с фоном. В этой схеме жизни родится схема человека, приветствуемого схемами его родных, знакомых. Слова, ими произносимые, выражают не живую радость, а лишь ее формальный протокол. Эти привычные восклицания произносятся не живыми голосами, а точно с помощью граммофонных пластинок. Вся эта глупая, призрачная, как сон, жизнь неожиданно, на глазах публики, рождается из темноты и так же неожиданно в ней пропадает. Люди не выходят из дверей и не входят в них, а неожиданно появляются на авансцене и исчезают в беспредельном мраке.

Декорация второй картины, изображающей юность Человека, родившегося в первом акте, и его молодой жены, очерчена более веселыми по краскам линиями розоватого тона. И самые актеры дают больше признаков жизни. В тоне любовных сцен и в задорном вызове на поединок, который Человек бросает Судьбе, чувствуется минутами нечто вроде экстаза. Но едва вспыхнувшая в молодости жизнь замирает в третьем акте, среди условностей светского общества. Большой бальный зал, свидетельствующий о роскошной жизни и о богатстве Человека, очерчен веревочными контурами золотого цвета. Призрачный оркестр музыкантов с фантомом-дирижером; заунывная музыка; мертвенные танцы двух кружащихся дев, а на первом плане, по длине рампы, целый ряд уродов – старух, стариков-миллиардеров, богатых дев и женихов, разнаряженных дам… Мрачное, черное с золотом богатство, материи с крикливыми цветными пятнами на женских платьях, мрачные черные фраки, тупые, самодовольные, неподвижные лица…

«Как красиво! Как пышно! Как богато!..» – безжизненно восторгались гости.

Получался гротеск, столь модный в настоящее время.

В четвертой картине едва начавшаяся жизнь уже покатилась вниз. Потеря единственного ребенка подламывает силы

состарившейся четы – героев пьесы. В минуту отчаяния они взывают к Некоему в сером, но он многозначительно молчит.

Обезумевший отец набрасывается на него с кулаками, но таинственная фигура тает в пространстве, а люди остаются со своим горем, без помощи высших сил.

Смерть в трактире спившегося с горя Человека, изображаемая в последней картине, является сплошным кошмаром. Черные парки с длинными плащами напоминают ползающих по полу крыс с хвостами; их старческий шепот, пришептывание, кашель и ворчание наводят ужас и создают предчувствие. Потом, на самой авансцене, в одиночку и толпами рождаются из тьмы и пропадают в ней пьяные фигуры. Они сипят, отчаянно жестикулируют или, наоборот, неподвижно стоят в пьяном обалдении, точно видения во время болезненного бреда. На один миг они огласили комнату криком и снова замолкли, оставив после себя, точно след, какие-то неясные вздохи, пьяное дыхание. В момент смерти Человека вырастает множество огромных, до потолка, человеческих фигур, летающих по воздуху, а внизу из-под пола появляются ползучие гады… Создается целая вакханалия, которая, вероятно, чудится тяжело умирающим в агонии. Но вот последний, страшный, звенящий удар, пронизывающий ум и тело, и жизнь Человека кончается. Все исчезает: и сам Человек, и призраки, и пьяный кошмар. Только среди бездонной, беспредельной тьмы снова вырастает огромная фигура Некоего в сером, который произносит роковым, стальным, неотразимым голосом, однажды и навсегда, приговор всему человечеству.

Нам удалось достигнуть всех внешних эффектов с помощью черного бархата, который сыграл в спектакле большую роль. Пьеса и постановка имели большой успех. И на этот раз говорили, что театр открыл новые пути в искусстве. Но они, против желания, не шли дальше декораций, которые и в этой постановке отвлекли меня от внутренней актерской сути, а потому в нашей области мы не прибавили этим спектаклем ничего нового. Оторвавшись от реализма, мы – артисты – почувствовали себя беспомощными и лишенными почвы под ногами. Чтобы не повиснуть в воздухе и не сесть между двух стульев, мы, естественно, потянулись к тому, что внешне, механически привычно нам, т. е. к обычному актерскому ремесленному приему игры, благо он, по непонятному недоразумению, принимается толпой за «возвышенный стиль» актерского исполнения.

Несмотря на большой успех спектакля, я не был удовлетворен его результатами, так как отлично понимал, что он не принес ничего нового нашему актерскому искусству.

# Морис Метерлинк

На очереди стояла постановка «Синей птицы», которую нам доверил Метерлинк[8]. Пьеса бельгийского поэта впервые должна была увидеть свет рампы – в Москве, в нашем Московском Художественном театре. Такая ответственность обязывала, и я счел своим долгом хорошо сговориться с ее автором и с этой целью, во время летнего отдыха, съездить к М. Метерлинку, тем более что я получил от него очень любезное приглашение. Он жил в только что приобретенном бывшем аббатстве St.-Vandrille в Нормандии, в шести часах езды от Парижа.

Я собрался в путь по-русски: с множеством свертков, всяких подарков, конфет и проч. В вагоне мной овладело волнение. Еще бы! Я ехал к знаменитому писателю, философу – надо же приготовить для встречи какую-нибудь умную фразу. Что-то пришло в голову, и я записал на манжете пышное приветствие, чтобы можно было, в случае надобности, подчитать его.

Но вот поезд подошел к конечной станции; надо было слезать. На перроне не оказалось ни одного носильщика. Около станции стояло несколько автомобилей; у входной калитки толпились шоферы. Нагруженный массой свертков, которые валились из рук, я подошел к выходу. Спросили билет. Пока я шарил по карманам, мои свертки полетели в разные стороны. Как раз в эту критическую для меня минуту один из шоферов окликнул меня: «Monsieur Stanislavsky?!»

Я оглянулся и увидел бритого, почтенных лет, седого коренастого красивого человека в сером пальто и фуражке шофера. Он помог мне собрать мои вещи. Упало пальто, он поднял его и заботливо перекинул через руку; потом повел к автомобилю, усадил рядом с собой, уложил багаж, мы тронулись и полетели. Шофер искусно лавировал среди ребятишек и кур по пыльной деревенской улице и несся, как вихрь.

Невозможно было любоваться видами очаровательной Нормандии при быстроте, с которой мы мчались. На одном из поворотов, у выступающей скалы, мы едва не налетели на проезжавший экипаж. Но шофер ловко свернул, не задев лошади. При более тихой езде мы перекидывались замечаниями об автомобиле, об опасности скорой езды. Наконец я спросил, как поживает господин Метерлинк.

«Maeterlink? – воскликнул он удивленно.-C'est moi Maeterlink!» (Метерлинк? Я и есть Метерлинк!)

Я всплеснул руками, а потом мы оба долго и громко хохотали. Таким образом, пышная фраза заготовленного

приветствия не пригодилась. И отлично, потому что наше простое и неожиданное знакомство сразу сблизило нас.

Среди густого леса мы подъехали к громадным монастырским воротам. Загремела щеколда, и ворота растворились. Автомобиль, который казался анахронизмом в средневековой обстановке, въехал в монастырь. Куда ни повернись – остатки и следы нескольких веков исчезнувшей культуры. Одни здания и храмы разрушены, другие сохранились. Мы остановились у входа в «refectoire» (трапезную). Меня ввели в большой зал с хорами, колоннами, лестницей, весь уставленный изваяниями.

Сверху, в нормандском красном костюме, сходила мадам Жоржетт Метерлинк-Леблан, очень любезная хозяйка, умная и интересная собеседница.

В комнатах нижнего этажа были устроены столовая и маленькая гостиная, а над ними, во втором этаже, коридор, во всю длину которого были расположены кельи монахов.

Они преобразованы в спальни, в кабинет Метерлинка, его жены, в комнаты для секретаря, для прислуги и проч. Здесь проходит их интимная домашняя жизнь.

Совсем в другом конце монастыря, пройдя ряд библиотек, церковок, зал, попадешь в большую комнату, где устроен рабочий кабинет писателя с выходом на чудесную старинную террасу. Здесь, в теневой стороне, когда пекло солнце, он и работал.

Отведенная мне комната находилась совсем в другой стороне, в круглой башне, в бывших покоях архиепископа. Не могу забыть ночей, проведенных там: я прислушивался к таинственным шумам спящего монастыря, к трескам, ахам, визгам, которые чудились ночью, к бою старинных башенных часов, к шагам сторожа. Это настроение мистического характера вязалось с самим Метерлинком. Я принужден опустить завесу перед частной его жизнью, чтобы не быть нескромным и не вторгнуться в область, случайно открывшуюся для меня. Могу только сказать, что Морис Метерлинк – очаровательный, радушный хозяин и веселый собеседник. Мы по целым дням говорили об искусстве, и его очень радовало, что актер вникает в сущность, в смысл своего искусства и анализирует его природу. Особенно интересовала Метерлинка внутренняя техника актера.

Первые дни ушли на общие разговоры; мы много гуляли. Метерлинк ходил с маленьким ружьем «монте-кристо». В небольшом ручейке он ловил рыбу. Он знакомил меня с историей аббатства, отлично разбираясь в путанице, созданной разными эпохами, следы которых сохранил монастырь. После ужина, когда темнело, впереди нас несли канделябры, и мы совершали целое

шествие, обходя все закоулки. Гулкие шаги по каменным плитам, старина, блеск свечей, таинственность создавали необыкновенное настроение.

В отдаленной гостиной мы пили кофе, беседовали. В определенные часы в дверь скреблась собака Метерлинка, по имени Жако. Хозяин впускал ее, говоря, что Жако вернулся из своего кафе, которое находилось в соседней деревне, где у него был романчик. В установленное время собака возвращалась к хозяину, прыгала к нему на колени, и у них начинался очаровательный разговор. Казалось по умным глазам собаки, что она поднимает все. Жако оказался прототипом пса в «Синей птице», и потому мне пришлось познакомиться с ним поближе.

Чтобы закончить эти беглые воспоминания о чудесных днях, проведенных мною у Метерлинка и у его жены, скажу несколько слов о том, как писатель отнесся ко всему плану постановки его сказки. Сначала мы долго говорили о самой пьесе, о характеристике ролей, о том, что хочет сам Метерлинк. Во время этих переговоров он высказывался чрезвычайно определенно. Но когда речь переходила на режиссерскую почву, он не мог себе представить, как его указания будут выполнены на сцене. В этой области мне пришлось образно объяснять ему, играть целую пьесу, рассказывать кое-какие трюки, выполнявшиеся домашним способом. Я сыграл ему все роли, и он хватал мои намеки на лету. Метерлинк, подобно Чехову, оказался сговорчивым. Он легко увлекался тем, что казалось ему удачным, и охотно фантазировал в подсказанном направлении.

Днем, в рабочие часы поэта, мы гуляли по монастырю с мадам Метерлинк и мечтали о постановке в природе «Аглавены и Селизетты» или «Пелеаса и Мелисанды».

В разных местах аббатства находились живописные уголки, точно нарочно заготовленные для постановки произведений Метерлинка: там – средневековый колодец среди густой зелени для сцены свидания Пелеаса и Мелисанды, в другом месте – ход в какое-то подземелье для сцены Пелеаса и Голо и т. д. Было решено устроить спектакль, в котором зрители вместе с актерами будут переходить с одного места аббатства к другому, чтобы смотреть мизансценированную в природе пьесу. Если не ошибаюсь, этот план постановки был потом выполнен г-жой Жоржетт Леблан-Метерлинк.

Пришло время отъезда. При прощаньи Метерлинк дал мне обещание приехать в Москву на первое представление «Синей птицы». Но, к сожалению для нас, ему так и не удалось выполнить своего намерения.

Я не стану описывать самой постановки «Синей птицы»,

которая хорошо известна не только в России, но и в Париже, куда ездил ставить ее по нашей мизансцене Л. А. Сулержицкий со своим молоденьким учеником Е. Б. Вахтанговым и художником В. Е. Егоровым, по эскизам которого сделаны декорации и костюмы. Очаровательная музыка к «Синей птице» была написана Ильей Сацем.

Нужно ли напоминать, что спектакль имел очень большой успех как у нас, так и в Париже.

# Айседора Дункан и Эдвард Гордон Крэг

Приблизительно в этот период времени мне посчастливилось узнать два больших таланта того времени, которые произвели на меня сильное впечатление: это были Айседора Дункан и Гордон Крэг[9].

Я попал на концерт Дункан случайно, ничего дотоле не слыхав о ней. Поэтому меня удивило, что в числе немногочисленных зрителей был большой процент скульпторов с С. И. Мамонтовым во главе, много артисток и артистов балета, завсегдатаев премьер или исключительных по интересу спектаклей. Первое появление Дункан не произвело впечатления. Непривычка видеть на эстраде почти обнаженное тело мешала разглядеть и понять самое искусство артистки. Первый, начальный номер ее танцев, был встречен наполовину жидкими хлопками, наполовину брюзжанием и робкими попытками к свисту. Но после нескольких номеров танцев, из которых один был особенно убедителен, я уже не мог оставаться хладнокровным к протестам рядовой публики и стал демонстративно аплодировать. Когда наступил антракт, я, как новокрещеный энтузиаст знаменитой артистки, бросился к рампе, чтобы хлопать. К моей радости, я очутился почти рядом с С. И. Мамонтовым, который проделывал то же, что и я, а рядом с ним был известный художник, потом скульптор, писатель и т. д… Когда рядовые зрители увидели, что среди аплодирующих находились известные в Москве художники и артисты, произошло смущение. Шикание прекратилось, но рукоплескать пока тоже еще не решались. Однако и это не заставило себя ждать.

Лишь только публика поняла, что хлопать можно, что хлопать не стыдно, начались сначала громкие аплодисменты, потом вызовы, а в заключение – овации.

После первого вечера я уже не пропускал ни одного концерта Дункан. Потребность видеть ее диктовалась изнутри артистическим чувством, родственным ее искусству.

Впоследствии, познакомившись с ее методом, так же как с идеями ее гениального друга Крэга, я понял, что в разных концах мира, в силу неведомых нам условий, разные люди, в разных областях, с разных сторон ищут в искусстве одних и тех же очередных, естественно нарождающихся творческих принципов. Встречаясь, они поражаются общностью и родством своих идей. Именно это и случилось при описываемой мною встрече: мы с

полуслова понимали друг друга.

Я не имел случая познакомиться с Дункан при первом ее приезде. При последующих ее наездах в Москву она была у нас на спектакле, и я должен был приветствовать ее как почетную гостью. Это приветствие стало общим, так как ко мне присоединилась вся труппа, которая успела оценить и полюбить ее как артистку.

Дункан не умела говорить о своем искусстве последовательно, логично, систематично. Большие мысли приходили к ней случайно, по поводу самых неожиданных обыденных фактов. Так, например, когда ее спросили, у кого она училась танцам, она ответила: «У Терпсихоры. Я танцевала с того момента, как научилась стоять на ногах. И всю жизнь танцевала. Человек, все люди, весь свет должны танцевать, это всегда было и будет так. Напрасно только этому мешают и не хотят понять естественной потребности, данной нам самой природой. Et voila tout», – закончила артистка на своем американско-французском языке.

В другой раз, рассказывая о только что закончившемся концерте, во время которого приходившие в уборную посетители мешали ей готовиться к танцам, она объясняла: «Я не могу так танцевать. Прежде чем идти на сцену, я должна положить себе в душу какой-то мотор; он начнет внутри работать, и тогда сами ноги, и руки, и тело, помимо моей воли, будут двигаться. Но раз мне не дают времени положить в душу мотор, я не могу танцевать…»

В то время я как раз искал этого творческого мотора, который должен уметь класть в свою душу актер перед тем, как выходить на сцену. Понятно, что, разбираясь в этом вопросе, я наблюдал за Дункан во время спектаклей, репетиций и исканий: когда она от зарождающегося чувства сначала менялась в лице, а потом со сверкающими глазами переходила к выявлению того, что вскрылось в ее душе.

Резюмируя все наши случайные разговоры об искусстве, сравнивая то, что говорила она, с тем, что делал я сам, я понял, что мы ищем одного и того же, но лишь в разных отраслях искусства.

Во время наших разговоров Дункан постоянно упоминала имя Гордона Крэга, которого она считала гением и одним из самых больших людей в современном театре.

«Он принадлежит не только своему отечеству, а всему свету, – говорила она, – он должен быть там, где всего лучше проявится его талант, где будут наиболее подходящие для него условия работы и наиболее благотворная для него атмосфера.

Его место в Художественном театре», – заключила она свою фразу.

Она написала ему обо мне и о нашем театре, убеждая его приехать в Россию. Я со своей стороны уговаривал дирекцию нашего театра выписать великого режиссера, чтобы тем дать толчок нашему искусству и влить в него новые духовные дрожжи для брожения как раз в то время, когда удалось как будто немного сдвинуть театр с мертвой точки. Должен отдать справедливость товарищам – они рассуждали как настоящие артисты и, чтобы двинуть наше искусство вперед, пошли на большой расход. Гордону Крэгу была заказана постановка «Гамлета», причем он должен был работать и как художник, и как режиссер, так как действительно он был и тем и другим, а в молодых годах служил в лондонском театре Ирвинга и в качестве актера и пользовался большим сценическим успехом. Его артистическая наследственность должна была быть прекрасной, так как он был сыном большой английской артистки Эллен Терри.

В трескучий мороз, в летнем пальто и легкой шляпе с большими полями, закутанный длинным шерстяным шарфом, приехал Крэг в Москву. Прежде всего пришлось его обмундировать на зимний русский лад, так как иначе он рисковал схватить воспаление легких. Больше всего он сдружился с Л. А. Сулержицким. Они сразу почувствовали друг в друге талантливых людей и с самой первой встречи не разлучались. Маленькая фигура Л. А. Сулержицкого являлась резким контрастом к фигуре большого Гордона Крэга. Они были очень живописны и милы вместе – оба веселые, смеющиеся; один большой, с длинными волосами, с красивыми вдохновенными глазами, в русской шапке и шубе, другой – маленький, коротенький, в каком-то кургузом пальто из Канады и в меховой шляпе «гречневиком». Крэг говорил на немецко-американском языке, Сулер – на англо-малороссийском: отсюда масса qui pro quo, анекдотов, шуток и смеха.

Познакомившись с Крэгом, я разговорился с ним и скоро почувствовал, что мы с ним давнишние знакомые. Казалось, что начавшийся разговор являлся продолжением вчерашнего такого же разговора. Он с жаром объяснял мне свои основные любимые принципы, свои искания нового «искусства движения». Он показывал эскизы этого нового искусства, в котором какие-то линии, какие-то стремящиеся вперед облака, летящие камни создавали неудержимое устремление ввысь – и верилось, что из этого со временем может создаться какое-то новое, неведомое нам теперь искусство.

Он говорил о той несомненной истине, что нельзя выпуклое тело актера ставить рядом с писанным плоским холстом, что на сцене требуется скульптура, архитектура и предметы о трех измерениях. Лишь вдали, в просветах архитектуры, он допускал крашеный холст, изображавший пейзаж.

Превосходные рисунки Крэга, сделанные для его прежних постановок «Макбета» и других пьес, которые он показывал мне тогда, уже не отвечали более его требованиям. Он, как и я, стал ненавидеть театральную декорацию. Нужен более простой фон для актера, из которого, однако, можно было бы извлекать бесконечное количество настроений, с помощью сочетания линий, световых пятен и проч.

Далее Гордон Крэг говорил, что всякое произведение искусства должно быть сделано из мертвого материала – камня, мрамора, бронзы, полотна, бумаги, красок – и однажды и на все времена зафиксировано в художественной форме. На этом основании живой материал актерского тела, постоянно меняющийся, неустойчивый, не годится для творчества – и Крэг отрицал актеров, особенно тех из них, которые лишены были яркой и красивой индивидуальности, т. е. сами по себе не были художественными произведениями, каковыми были, например, Дузе или Томазо Сальвини. Актерского каботинства, особенно у женщин, Крэг не переносил.

«Женщины, – говорил он, – губят театр. Они плохо пользуются своей силой и воздействием на нас, мужчин. Они злоупотребляют своей женской властью».

Крэг мечтал о театре без женщин и без мужчин, т. е. совсем без актеров. Он хотел бы заменить их куклами, марионетками, у которых нет ни актерских привычек, ни актерских жестов, ни крашеных лиц, ни зычных голосов, ни пошлых душ и каботинских стремлений; куклы и марионетки очистили бы атмосферу театра, придали бы делу серьезность, а мертвые материалы, из которых они сделаны, дали бы возможность намекнуть на того Актера с большой буквы, который живет в душе, воображении и мечтах самого Гордона Крэга.

Однако, как выяснилось впоследствии, отрицание актрис и актеров не мешало Крэгу приходить в восторг от малейшего намека на подлинный артистический талант как у мужчин, так и у женщин. Почуяв его, Гордон Крэг превращался в ребенка, вскакивал от восторга и экспансивности с своего кресла, бросался к рампе, разбрасывал во все стороны длинную гриву своих седеющих волос. Зато при виде бездарности на сцене он приходил в ярость и снова мечтал о марионетках. Если бы возможно было предоставить ему Сальвини, Дузе, Ермолову,

Шаляпина, Москвина, Качалова, а вместо бездарностей включить в ансамбль сделанных им самим марионеток, я думаю, что Крэг считал бы себя счастливым, а свою мечту осуществленною.

Все эти его противоречия нередко путали и мешали понимать его основные артистические стремления и особенно его требования, предъявляемые к актерам.

Познакомившись с нашим театром, с его артистами и деятелями, с условиями работы, Гордон Крэг согласился принять должность режиссера Художественного театра и поступил к нам на годовую службу.

Ему поручена была постановка «Гамлета», готовиться к которой он отправился во Флоренцию, с тем чтобы вернуться через год для выполнения выработанного им плана.

И действительно, через год Крэг вернулся с планом постановки «Гамлета». Он привез с собой и модели декораций. Началась интересная работа. Крэг руководил ею, а я с Сулержицким стали его помощниками. К нашей компании был допущен еще режиссер Марджанов, ставший впоследствии создателем Свободного театра в Москве.

В одной из репетиционных комнат, отданной в полное распоряжение Крэга, была устроена большая кукольная сцена – макет. На ней, по указанию английского режиссера, было проведено электрическое освещение и сделаны другие необходимые приспособления для крэговской постановки.

Изверившись, подобно мне, в обычных театральных приемах и средствах постановки: в кулисах, паддугах, плоских декорациях и проч., Крэг отказался от всей этой избитой театральщины и обратился к простым ширмам, которые можно было устанавливать на сцене в бесконечно разнообразных сочетаниях. Они давали намек на архитектурные формы – углы, ниши, улицы, переулки, залы, башни и проч.

Намеки дополнялись воображением самого зрителя, который таким образом втягивался в творчество. Материалы, из которых Гордон Крэг предполагал делать ширмы, пока еще не были определены им – лишь бы они были, так сказать, органическими, наиболее близкими к природе, а не поддельными. Крэг соглашался иметь дело с камнем, с необделанным деревом, с металлом, с пробкой. Как компромисс, он допускал, пожалуй, грубый деревенский холст, рогожу, но о картонной имитации всех этих органических, естественных материалов он не хотел и слышать. Крэг питал отвращение ко всякой фабричной и бутафорской фальсификации. Проще ширм, казалось, ничего нельзя было придумать. Лучше этого фона также ничего не может быть для артистов. Он естествен, не бьет в глаза, имеет три

измерения, как и само тело артиста, он живописен благодаря бесконечным возможностям освещения его архитектурных выпуклостей, что дает игру света, полутона и тени.

Гордон Крэг мечтал о том, чтобы весь спектакль проходил без антрактов и без занавеса. Публика должна придти в театр и не видеть сцены. Ширмы должны служить архитектурным продолжением зрительного зала и гармонировать, сливаться с ним. Но вот, при начале спектакля, ширмы плавно и торжественно задвигались, все линии и группы перепутались. Наконец ширмы остановились и замерли в новом сочетании.

Откуда-то явился свет, наложил свои живописные блики, и все присутствующие в театре, точно в мечте, перенеслись куда-то далеко, в иной мир, который лишь в намеках был дан художником и дополнялся красками воображения самих зрителей.

Увидев привезенные Крэгом эскизы декораций, я понял, что Дункан была права, говоря, что ее друг велик не столько тогда, когда он философствует и говорит об искусстве, сколько тогда, когда он творит, т. е. берет кисть и пишет. Его эскизы лучше всяких слов объясняют его мечты и артистические задачи. Секрет Крэга – в великолепном знании сцены и в понимании сценичности. Крэг прежде всего гениальный режиссер. Но это не мешает ему быть и прекрасным живописцем.

Он привез с собой и модели ширм, которые он расставлял на большом макете. Талант, художественный вкус его выражались в комбинациях углов, линий и в приемах освещения выпуклых архитектурных декораций световыми пятнами и лучами. Сидя за столом и объясняя пьесу и мизансцену, Крэг переставлял фигуры на макете с помощью длинной палки и наглядно демонстрировал все переходы артистов по сцене.

При этом мы следили за внутренней линией развития пьесы и, руководясь ею, старались объяснить себе мотивы переходов действующих лиц и записывали их в своем режиссерском экземпляре. При чтении первой же страницы пьесы выяснилось, между прочим, что русский перевод очень часто неправильно передает не только тонкости, но и внутреннюю суть шекспировского текста. Крэг доказывал это с помощью целой английской библиотеки о «Гамлете», привезенной им с собой. На этой почве неверного перевода происходили часто очень крупные недоразумения. Одно из них заключалось в следующем. В сцене Гамлета с матерью она спрашивает сына: «Что же мне делать?» На что Гамлет отвечает ей: «Только не то, что я тебе скажу… Иди, развратничай с новым мужем» и т. д.

Обыкновенно этот ответ Гамлета объясняется тем, что он,

изверившись в своей матери, убедившись в том, что она не поддается исправлению, и, как бы махнув на нее рукой, допускает иронию. Идя от такого толкования, исполнительница роли королевы нередко рисует ее женщиной, погрязшей в пороках. На самом деле, по уверению Крэга, Гамлет до конца относится к матери с нежнейшей любовью, почтением и заботливостью, так как она не плохая, а лишь легкомысленная женщина, сбитая с толку дворцовой атмосферой. Слова же Гамлета, якобы приглашающие ее к дальнейшему разврату, Крэг объясняет каким-то чисто английским, утонченным, шекспировским оборотом речи: «Делай не то, что я тебе скажу…

Иди, развратничай» – значит на самом деле: «Не развратничай, не иди к королю, не делай того, о чем формально говорят мои слова». Вот почему Крэг трактует роль матери не как отрицательный, а как положительный образ.

Можно было бы привести много других случаев, когда при подстрочной проверке перевода было найдено немало таких мест, которые опровергали прежнее, закоренелое трактование «Гамлета».

Крэг очень расширил внутреннее содержание Гамлета. Для него он – лучший человек, проходящий по земле как ее очистительная жертва. Гамлет – не неврастеник, еще менее сумасшедший; но он стал другим, чем все люди, потому что на минуту заглянул по ту сторону жизни, в загробный мир, где томился его отец. С этого момента реальная действительность стала для него иной. Он всматривается в нее, чтобы разгадать тайну и смысл бытия; любовь, ненависть, условности дворцовой жизни получили для него новый смысл, а непосильная для простого смертного задача, возложенная на него истерзанным отцом, приводит Гамлета в недоумение и отчаяние.

Если бы она ограничивалась убийством нового короля – конечно, Гамлет ни на минуту не усомнился бы, но дело не только в убийстве. Чтобы облегчить страдания отца, надо очистить от скверны весь дворец, надо пройти с мечом по всему царству, уничтожить вредных, оттолкнуть от себя прежних друзей с гнилыми душами, вроде Розенкранца и Гильденштерна, уберечь чистые души, вроде Офелии, от гибели.

Нечеловеческие стремления к познанию смысла бытия делают Гамлета в глазах простых смертных, живущих среди будней дворца и маленьких забот жизни, каким-то сверхчеловеком, непохожим на всех, а следовательно – безумным. Для близорукого взгляда маленьких людишек, не ведающих жизни не только по ту сторону этого мира, но даже за пределами дворцовой стены, Гамлет естественно представляется

ненормальным. Говоря об обитателях дворца, Крэг подразумевал все человечество.

Такое расширенное толкование «Гамлета» естественно сказалось и во внешней постановке – в ее монументальности, обобщенности, просторе, декоративной величавости.

Самодержавие, власть, деспотизм короля, роскошь придворной жизни трактовались Крэгом в золотом цвете, доходящем до наивности. Он выбрал для этого простую позолоченную бумагу, вроде той, что употребляется для детских елок. Такой бумагой Крэг оклеил ширмы в дворцовых картинах пьесы. Ему полюбилась также гладкая, дешевая парча, в которой золотой цвет хранит также печать детского примитива. Среди золотых стен, на высочайшем троне, в золотых парчовых одеждах и коронах сидят король с королевой, а от них с высоты трона ниспадает горой вниз золотая порфира, мантия. В этой огромной мантии, идущей от плечей владык и расширяющейся книзу в ширину всей сцены, прорезаны дыры, из которых торчит бесконечное количество голов, подобострастно взирающих на трон – точно золотое море с золотыми волнами, из гребней которых выглядывают головы придворных, купающихся в золотой дворцовой роскоши. Но это золотое море не блестит дурным театральным блеском, так как Крэг показывает его в притушенном свете, под скользящими лучами прожекторов, от которых золотая порфира блестит лишь какими-то страшными, зловещими бликами. Представьте себе золото, прикрытое черным тюлем.

Вот картина королевского величия, каким видит его Гамлет в своих мучительных видениях, в своем одиночестве после смерти любимого отца.

Постановка Крэга представляет собой в этой начальной сцене как бы монодраму Гамлета. Он сидит спереди, у дворцовой каменной балюстрады, погруженный в свои грустные думы, и ему чудится глупая, развратная, ненужная роскошь дворцовой жизни ненавистного ему короля.

Прибавьте к описанной картине дерзкие, зловещие, наглые фанфары с невероятными созвучиями и диссонансами, которые кричат на весь мир о преступном величии и надменности вновь взошедшего на престол короля. Музыка этих фанфар, как и всего «Гамлета», была необыкновенно удачно написана Ильей Сацем, который, по своему обыкновению, прежде чем приступить к работе, присутствовал на наших репетициях и участвовал в режиссерской разработке пьесы.

Другая незабываемая картина «Гамлета» в постановке Крэга вскрывала все духовное содержание изображаемого момента до

последних его глубин. Представьте себе длинный, бесконечный коридор, идущий из левой кулисы по авансцене, с загибом вглубь, в последнюю правую кулису, за которой коридор затеривался в огромном здании дворца. Стены уходили вверх так высоко, что не было видно их конца. Они были оклеены золотой бумагой и освещены косыми лучами прожекторов. В этой узкой длинной клетке задумчиво, молча и одиноко шагает черная страдающая фигура Гамлета, отражаясь, как в зеркале, в блестящих золотых стенах коридора. Из-за углов следит за ним золотой король со своими клевретами. По этому же коридору золотой король не раз шествует с золотой королевой. Сюда же торжественно, шумно входит толпа актеров в блестящих, пестрых, архитеатральных костюмах, с длинными перьями, точно у индейцев. Они стройно, пластично, по-актерски эффектно маршируют под звуки торжественной музыки из флейты, цимбалов, гобоев, пикколо и барабанов. Процессия несет на плечах пестро раскрашенные сундуки с костюмами, части ярко разрисованных декораций – например, деревьев наивного средневекового рисунка с неправильно взятой перспективой; другие несут театральные знамена, оружие, алебарды; третьи – ковры и ткани; четвертые с ног до головы увешаны театральными трагическими и комическими масками; у пятых на плечах, в руках и за спиною всевозможные старинные музыкальные инструменты. Все вместе актеры олицетворяют собою прекрасное, праздничное театральное искусство; они веселят душу великого эстета и наполняют радостью бедное страдающее сердце датского принца. Крэг и на актеров смотрит глазами Гамлета: при входе их Гамлет на минуту показывает себя тем молодым энтузиастом, каким он был до смерти отца.

С особенным восторгом принимает он дорогих гостей-артистов среди будничной жизни дворца: в их лице пришла к нему на минуту светлая радость искусства, и он с жаром хватается за нее, чтобы отдохнуть от душевного страдания. Таким же художественно возбужденным является Гамлет в сцене с актерами в их закулисном царстве, среди гримирующихся и костюмирующихся, под бренчание и настраивание каких-то музыкальных инструментов. Гамлет в дружбе с Аполлоном и чувствует себя здесь в своей сфере.

В дворцовом спектакле Крэг развертывает большую картину. Авансцена превращается им в подмостки для дворцового спектакля. Арьерсцена, в самой глубине ее, представляет собою нечто вроде зрительного зала. Актеры и публика разделены на сцене огромным люком, который имеется на нашей московской сцене. Две огромные колонны как бы очерчивают портал сцены. С

дворцовой сцены в люк идет спуск по лестнице, а по ту сторону люка – снова подъем с широкой лестницей, которая подымается к высокому трону, на котором восседают король и королева. По обеим их сторонам, вдоль задней стены, в несколько рядов сидят придворные. Они, так же как король с королевой, одеты в литые золотые костюмы с плащами и напоминают собой бронзовые статуи. На авансцену выходят актеры в парадных костюмах и, спиною к нашей рампе и к зрителям Художественного театра, лицом к королю, играют свою пьесу. Тем временем на авансцене, прячась от короля за колонну, на виду у нас, зрителей Художественного театра, Гамлет с Горацио из-за кулис следят за тем, что делается там с сидящими на троне. Король и придворные погружены в темноту, и лишь скользящий луч света там и сям бросает мрачный блик на золотые дворцовые одежды; зато спрятанный за кулисами Гамлет с Горацио, так же как и актеры, освещены ослепительным светом, на котором играют радужными переливами яркие костюмы комедиантов. Но вот король дрогнул. Гамлет, как тигр, бросается вниз, в люк, т. е. со сцены, к зрителям королевского спектакля – к королю. В зловещей темноте – невообразимое смятение. Потом через полосу света, по передней части сцены, пробежал король, за ним – Гамлет, мчась, как зверь за своей жертвой.

Не менее торжественно обставлена последняя картина – турнир. Много всевозможных сценических площадок, лестниц, колонн. Опять король и королева на высочайшем троне, а внизу, на авансцене – дерущиеся. Шутовской, пестрый костюм Осрика – гротеск царедворца… Ожесточенный бой… Смерть… Распростертое тело Гамлета на черном плаще… Вдали, за аркой, целый лес пик и знамен входящих во дворец войск освободителя Фортинбраса. Он сам, точно архангел, сошедший с небес, наверху, на только что освободившемся троне, у подножия которого валяются тела низверженных венценосцев… Торжественные звуки величавого, хватающего за душу похоронного марша; медленно спускающиеся гигантские светлые знамена победителей с почетом покрывают тело Гамлета; он лежит с просветленным мертвым лицом великого очистителя земной скверны, постигшего тайны бытия на нашей бренной земле.

Так, среди зловещего блеска золота, монументальных архитектурных построек, изображается дворцовая жизнь, ставшая Голгофой для Гамлета. Его личная духовная жизнь протекает в другой атмосфере, окутанной мистикой. Ею проникнута с самого поднятия занавеса вся первая картина. Таинственные углы, переходы, просветы, густые тени, блики лунного света, дворцовые

сторожевые военные посты… Какие-то непонятные подземные звуки, гулы, хоры в зловещих тональностях; звуки поющих голосов переплетаются с подземными ударами, стуками, со свистом ветра, непонятным отдаленным стоном. От серых ширм, изображающих дворцовые стены, отделяется тень отца, блуждающего потихоньку в поисках Гамлета. Он едва заметен, так как костюм его сливается с тоном стены. Минутами тень словно рассеивается, потом, попадая в полутон света прожектора, снова появляется на фоне ширм, с маской на лице, передающей невыносимые страдания, муки от пыток. Длинный плащ волочится за ним. Оклики сторожей пугают тень, она точно входит в поры стен и исчезает в них.

В следующей картине, происходящей также на сторожевом посту дворца, в темных амбразурах прячутся, в ожидании тени, Гамлет и его товарищи. Опять она, неясная, скользит по стене, сливаясь с ней, и зритель, как и сам Гамлет, едва догадывается о ее присутствии.

Сцена с отцом происходит на самом высоком месте дворцовой стены, на фоне светлого лунного неба, которое в дальнейшем начинает мало-помалу алеть от занимающегося рассвета. Сюда ведет покойник своего сына, чтобы уйти подальше от ада, где он страдает, поближе к небу, куда стремится его дух. Прозрачные ткани, покрывающие тело покойного, просвечивают и кажутся на фоне лунного неба эфирными, потусторонними. Зато черная фигура Гамлета, в плотном меховом плаще, ярко свидетельствует о том, что он еще прикован к этому материальному гнусному миру, юдоли страданий, и тщетно тянется ввысь, напрасно пытается разгадать тайну земного бытия и того, что делается там, откуда пришла тень отца его. Эта сцена, как и другие, проникнута жутким мистицизмом.

Еще более его в сцене «Быть или не быть», которую нам не удалось осуществить, как она была намечена Крэгом в его эскизе. Длинный дворцовый коридор, на этот раз тусклый, серый, потерявший в глазах Гамлета свой прежний, теперь ненужный блеск. Стены его точно почернели, и по ним едва заметно ползут снизу, из преисподней, черные зловещие тени. Эти тени олицетворяют ненавистную для Гамлета земную жизнь, то прозябание, которое наступило для него после смерти отца и особенно после того, как он на минуту заглянул в загробную жизнь. Про земную жизнь Гамлет говорит с ужасом и отвращением: «быть», т. е. продолжать жить – это означает для него прозябать, страдать, томиться… По другую сторону от Гамлета на эскизе написана яркая полоса света, в золотистых лучах которого то мелькает, то исчезает красивая, светлая,

серебристая фигура женщины, нежно манящая к себе. Это то, что Гамлет называет «не быть», т. е. не существовать в этом гнусном свете, пресечь мучения, уйти туда, умереть… Световая игра темных и светлых теней, образно передающих колебания Гамлета между жизнью и смертью, чудесно передана на эскизе, который мне как режиссеру не удалось перевести на сцену.

Высказав нам все свои мечты и планы постановки, Крэг уехал в Италию, а я с Сулержицким принялись выполнять задания режиссера и инициатора постановки.

С этого момента начались наши мытарства.

Какое огромное расстояние между легкой, красивой сценической мечтой художника или режиссера и ее реальным сценическим осуществлением! Как грубы все существующие сценические средства воплощения! Как примитивна, наивна, ничтожна сценическая техника! Почему человеческий ум так изобретателен там, где дело касается средств убийства одним человеком других на войне, или там, где дело идет о мещанских удобствах жизни? Почему та же механика так груба и примитивна там, где человек стремится дать удовлетворение не телесным и звериным потребностям, а лучшим душевным стремлениям, исходящим из самых чистых эстетических глубин души? В этой области нет изобретательности. Радио, электричество, всевозможные лучи производят чудеса всюду, только не у нас, в театре, где они могли бы найти совершенно исключительное по красоте применение и навсегда вытеснить со сцены отвратительную клеевую краску, картон, бутафорию.

Пусть скорее придет то время, когда в пустом воздушном пространстве какие-то вновь открытые лучи будут рисовать нам призраки красочных тонов, комбинации линий. Пусть другие какие-то лучи осветят тело человека и придадут ему неясность очертаний, бестелесность, призрачность, которую мы знаем в мечтах или во сне и без которой нам трудно уноситься ввысь. Вот тогда, с едва видимым призраком смерти в образе женщины, мы могли бы выполнить задуманную Крэгом трактовку этой сцены – «Быть или не быть». Тогда она, может быть, действительно получила бы у нас оригинальную живописную и философскую трактовку. При обычных же театральных средствах установленная Крэгом интерпретация выглядела со сцены режиссерским трюком и лишь в сотый раз убеждала нас в беспомощности и грубости постановочных театральных средств.

Не зная, кроме Дункан, артистки, которая могла бы осуществить призрак светлой смерти, не находя и сценических средств для изображения мрачных теней жизни, как на эскизе, мы принуждены были отказаться от крэговского плана постановки

«Быть или не быть».

Но этим разочарованием не кончилось. Бедного Крэга ждал еще один неприятный сюрприз. Мы не могли подыскать естественного, так сказать, органического, близкого к природе материала для ширм. Чего-чего только мы не перепробовали: и железо, и медь, и другие металлы. Но стоило сделать вычисление веса таких ширм, чтобы навсегда отбросить мысль о металле. Для таких ширм пришлось бы переделать все театральное здание, ставить электрические двигатели. Мы пробовали делать деревянные ширмы, показывали их Крэгу, но ни он сам, ни сценические рабочие не решались двигать эту страшную, тяжелую стену, – она ежеминутно грозила упасть и разбить головы всем, стоящим на сцене. Пришлось еще сократить свои требования и помириться с пробковыми ширмами. Но и они оказались очень тяжелыми. В конце концов пришлось обратиться к простому театральному некрашеному холсту, которым обиты были рамы. Его светлый тон мало соответствовал мрачному настроению замка.

Но тем не менее Крэг остановился на этих ширмах, так как они принимали всевозможные цвета и полутона электрического освещения, которые совершенно пропадали при темном тоне ширм. Игра же света и его пятен необходима была для передачи настроения пьесы при воплощении сценических ощущений Крэга.

Но вот еще новая беда. Огромные ширмы оказались неустойчивыми и падали. Стоило свалиться одной ширме на другую, чтобы потянуть за собою и ее. Чего только мы не придумывали, чтобы сделать эти громадные ширмы устойчивыми и подвижными. Было много средств, но все они требовали специальных сценических конструкций и архитектурных переделок, для которых у нас не было уже ни средств, ни времени.

Перестановка ширм потребовала долгих репетиций с рабочими. Но дело не налаживалось: то рабочий неожиданно выскакивал на авансцену и показывался зрителям между двумя раздвинувшимися ширмами, то образовывалась щель, через которую была видна закулисная жизнь. А за час до начала премьеры спектакля произошла настоящая катастрофа. Дело было так: я сидел в зрительном зале и вместе с сценическими рабочими в последний раз репетировал маневры перестановки ширм, которые, казалось, наладились. Репетиция кончилась. Декорации были установлены, как это требовалось для начала спектакля, а рабочие отпущены передохнуть и выпить чаю. Сцена опустела, вся зала затихла. Но вот одна ширма стала крениться: больше, больше, навалилась на другую, вместе с ней упала на

третью, покачнула четвертую, потянула за собою пятую – и, подобно карточному домику, на моих глазах все ширмы рассыпались по сцене. Затрещали ломающиеся бруски, зашуршал рвущийся холст, и на сцене образовалась какая-то бесформенная груда, изображавшая собою нечто вроде развалин после землетрясения. Зрители уже собирались в театр, когда за опущенным занавесом кипела спешная нервная работа по ремонту искалеченных ширм. Во избежание катастрофы на самом спектакле, пришлось отказаться от перестановки декораций на виду у публики и обратиться к помощи традиционного театрального занавеса, который грубо, но верно скрывал тяжелую закулисную работу. А какую цельность и единство всему спектаклю дал бы крэговский прием перестановки декораций! По приезде Крэга в Москву он просмотрел нашу работу с актерами. Она ему понравилась, так же как и индивидуальности артистов: Качалов, Книппер, Гзовская, Знаменский, Массалитинов – все это крупные фигуры, в мировом масштабе. И актеры, и толпа играли очень хорошо, но… Они играли по старым приемам Художественного театра. Того нового, которое мне чувствовалось, я не смог им передать. В поисках его мы неоднократно производили опыты. Так, например, я читал Крэгу сцены и монологи из разных пьес на разные манеры и с разными приемами игры. Конечно, ему предварительно переводили текст читаемого. Я демонстрировал ему и старую французскую условную манеру, и немецкую, и итальянскую, и русскую декламационную, и русскую реалистическую, и новую, модную в то время импрессионистическую манеру игры и чтения. Ничто не нравилось Крэгу.

Он протестовал, с одной стороны, против условности, напоминавшей обычный театр, а с другой стороны, не принимал обыденной естественности и простоты, лишавшей исполнение поэзии. Крэг, как и я, хотел совершенства, идеала, т. е. простого, сильного, глубокого, возвышенного, художественного и красивого выражения живого человеческого чувства. Этого я дать ему не мог. Я повторял такие же опыты и при Сулержицком, но он оказался еще требовательнее Крэга и останавливал меня при малейшей неискренности передачи, при малейшем уклонении от правды.

Эти сеансы оказались важными историческими моментами моей жизни в искусстве. Я понял происшедший во мне вывих: вывих между внутренними побуждениями творческих чувств и воплощением их своим телесным аппаратом. Я думал, что верно отражаю переживаемое, а на самом деле оказалось, что оно отражалось в условной форме, заимствованной от дурного театра.

Я поколебался в моих новых верованиях и провел после этих знаменательных опытов немало тревожных месяцев и годов.

Актерская работа и задания при постановке «Гамлета» были те же, что и в «Месяце в деревне»: сила и глубина душевного переживания в простейшей форме сценического воплощения. На этот раз, правда, не было полного безжестия, но осталась большая внешняя сдержанность. Для этого, как и в «Месяце в деревне», пришлось обратить большое внимание на работу над ролью. Пришлось как можно подробнее и глубже разработать духовную суть пьесы и ролей. В этом отношении в «Гамлете» явились значительные трудности. Начать с того, что в нем мы снова встретились с сверхчеловеческими страстями, которые надо было воплощать в сдержанной и чрезвычайно простой форме. Трудность этой задачи была нам памятна по «Драме жизни». С другой стороны, при внутреннем анализе «Гамлета» мы не нашли, как у Тургенева, совершенно готовой партитуры пьесы и ролей. Многое у Шекспира требует индивидуального толкования каждым из исполнителей. Чтобы лучше разработать партитуру и докопаться до золотой руды пьесы, пришлось разбивать ее на маленькие части. От этого пьеса измельчилась настолько, что уже трудно было видеть все произведение в целом. Ведь если рассматривать и изучать в отдельности каждый камень, не составишь себе представления о соборе, который из них сооружен, с его вершиной, уходящей в небеса. И если разбить на мелкие части статую Венеры Милосской и изучать ее отдельно по уху, носу, пальцам, суставчикам, едва ли поймешь художественную прелесть этого шедевра скульптуры, красоту и гармонию этой божественной статуи. То же и у нас: изрезав пьесу на куски, мы перестали видеть ее и жить с нею в целом.

В результате – новый тупик, новые разочарования, сомнения, временное отчаяние и прочие неизбежные спутники всяких исканий.

Я понял, что мы, артисты Художественного театра, научившиеся некоторым приемам новой внутренней техники, применяли их с известным успехом в пьесах современного репертуара, но мы не нашли соответствующих приемов и средств для передачи пьес героических, с возвышенным стилем, и нам предстояла в этой области огромная, трудная работа еще на многие годы.

Описываемый спектакль внес и еще одно недоумение в мои искания и работу. Дело в том, что мы хотели сделать постановку наиболее простой, скромной, но постановка оказалась необычайно роскошной, величавой, эффектной – до того, что красота ее била в глаза и лезла вперед, заслоняя своим

великолепием артистов. Таким образом, оказывается, что чем больше стараешься сделать обстановку простой, тем сильнее она кричит о себе, тем больше она кажется претенциозною и кичится своим показным примитивом.

Спектакль прошел с большим успехом. Одни восторгались, другие критиковали, но все были взволнованы и возбуждены, спорили, читали рефераты, писали статьи, и некоторые театры исподтишка заимствовали идею Крэга, выдавая ее за свою.

# Эрнст Поссарт

В Москве основался немецкий театр Парадиза[10]. Туда приезжали на гастроли все лучшие немецкие и австрийские артисты: Барнай, Поссарт, Гаазе, Зонненталь и проч. Одно время новый театр привлекал общее внимание, особенно во время гастролей Поссарта и Барная.

Поссарт был актер в самом лучшем и дурном смысле слова. Барнай был красивый человек с поэтической душой.

«Мейн орган ист мейн капиталь!» («Мой голос – мой капитал!») – говаривал с пафосом Поссарт. Он очень заботился о своем голосе и установил для него особый режим и гигиену: ничего холодного и ничего горячего не допускалось в его пище и питье. Для проверки температуры кушанья и питья он носил с собой градусник, которым пользовался во время обеда. Подадут суп – он опустит градусник и ждет, пока суп остынет до известной температуры. Нальют ему вина – он сполоснет градусник и снова сует его в вино. А если напиток слишком холоден, он долго держит стакан в руке, согревая его. Сколько было в этой предосторожности нужного и сколько напускного – судить не берусь.

Действительно, голос у Поссарта был не только великолепен по природе, но и изумительно упражнен и поставлен. Огромный регистр, большая звучность и сила.

Жаль только, что было ненужное, неприятное пришепетывание. Напрасно также Поссарт пользовался своим прекрасным голосом не для того, чтобы просто, сильно, благородно и красиво выражать мысли и чувства, но для того, чтобы распевать своим прекрасным голосом звучные монологи с приемами ложной немецкой декламации.

Он любовался сам и навязывал свой голос зрителям. Зачем? Раз что есть голос – и слава богу! Надо пользоваться им и говорить просто. Хороший голос сам за себя постоит. А если навязывать хорошее, то это лишь умаляет его. В возвышенные моменты изображаемой страсти Поссарт прибегал усиленно к певучеусловной декламации, точно желая ею возместить отсутствие самого душевного порыва.

Поэтому его игра в трагедии хоть и была по-своему красива и умна, но от нее всегда веяло холодом. Так бывает всегда, когда техникой пользуются ради самой техники.

Я, видевший Поссарта множество раз, не сохранил о его трагических ролях никаких воспоминаний, кроме одного, что и он умел, если не творить вечное, то говорить о нем, – правда, не

«однажды и навсегда», но зато непременно каждый раз. Это сближало его с другими великими артистами.

Зато в комедии Поссарт был превосходен: исключительная простота, характерность, артистичность, тонкость рисунка. В пьесе «Друг Фриц» Эркмана-Шатриана, в которой им исполнялась роль милого и доброго раввина, он давал восхитительное создание, перед которым нельзя не преклоняться. Оно навсегда заложено в моей памяти и душе.

Не менее чудесный образ был создан им в пьесе Бьёрнсона Бьёрнстьерне «Фалисмент», где он играл, лишь в одном акте, роль хитрого и умного адвоката, уговаривающего дельца объявить свое банкротство. Это тоже незабываемый образ. Хорош он был и в роли Яго, если не считать трагических мест. Но там, где он рисовал характерный образ, там, где он вульгарно, по-солдатски, пел песню, Поссарт был прекрасен. Он был, по-моему, превосходный характерный артист. Ведь и к трагическим ролям он подходил от характерности. И если бы он ограничил свой репертуар лишь такими, соответствующими его таланту, характерными ролями, он был бы еще более велик в нашем искусстве. Но так уже принято: для того чтобы быть мировым артистом, необходимо непременно быть трагиком. Такой взгляд кажется мне настолько же нелепым, как если бы стали утверждать, что для того, чтобы быть красавицей, необходимо быть брюнеткой. У Поссарта была совершенно исключительная способность внешнего перевоплощения; он прекрасно гримировался какими-то особенными красками и приемами. Для классических ролей он надевал замечательные ватоны на руки и на ноги, в других ролях он превосходно гримировал свои руки по голому телу.

Приезд Поссарта совпал с моими метаниями и поисками учителя драматического искусства. Услышав, что великий артист согласился давать уроки одному моему знакомому, я, по его примеру, бросился к Поссарту, который согласился быть моим временным учителем и тотчас же приступил к занятиям. Прежде всего он заставил меня прочесть несколько монологов по-русски. Прослушав меня, он ничего не сказал и велел к следующему уроку выучить немецкое стихотворение. Это было не легко при моей дурной памяти и плохом знании языка. Однако, с грехом пополам, я вызубрил и пришел к Поссарту. Он встретил меня сухо, пошел прямо к фортепиано и стал брать аккорды.

«Это произведение следует читать в до-мажор, – объяснял он мне, – а потом оно переходит в ре-минор; тут идут восьмые, а здесь целые ноты».

Он излагал мне свою теорию, основанную на музыкальности,

и демонстрировал свои мысли на фортепиано. Признаюсь, я плохо понимал его благодаря недостаточному знанию языка. Мои уроки прекратились, тем более что и сам Поссарт скоро уехал из Москвы.

Последняя встреча с великим артистом произошла в Мюнхене, в «Принц-регенттеатре», где он был обер-интендантом. Я присутствовал в этом великолепном театре на вагнеровских фестшпилях и в антракте встретился с моим бывшим учителем. Поссарт, однако, не ответил мне при встрече на мой поклон, очевидно, не узнав меня или не заметив моего движения. Там же я встретил московского знакомого, который оказался завсегдатаем в театре. Он обещал оказать мне протекцию для подробного осмотра здания и сцены «Принц-регент-театра», который интересовал меня на тот случай, если мне когда-нибудь придется строить свой театр. Мы вместе с ним пошли к Поссарту. Тот сразу узнал моего знакомого и чрезвычайно любезно поздоровался с ним.

«Позвольте вам представить моего соотечественника и друга и вашего поклонника Алексеева-Станиславского».

Поссарт чрезвычайно любезно раскланялся со мной, не узнавая меня, и мы обменялись приветствиями.

«Господин Станиславский состоит директором известного в Москве театра Общества искусства и литературы и сам играет в нем».

После этих слов с Поссартом что-то произошло, чего, признаюсь, я до сих пор не понимаю. Он сразу стал неузнаваем и принял самую театральную позу, которая и на сцене показалась бы аффектированной. Вы отлично знаете эту актерскую позу для выражения надменности и важности. Одна рука за спину, другая – за борт жилета, гордо поднятая голова, откинутая немного назад, глаза, смотрящие сверху вниз.

«Господин Станиславский просит вашего разрешения осмотреть театр и сцену», – продолжал рапортовать мой знакомый, как и я, немного опешив.

«Дассс каннн нихт зззейнннн!» («Это не может произойти!») – ответил великий артист.

Что он отказал мне – я понимаю. Нельзя каждому, кто имеет отношение к театру, показывать свои сценические секреты. Но что должна была выражать его аффектированная поза и декламационный тон с несколькими «н» в заключительной фразе?..

Поссарт дал мне пример трудоспособного, интеллигентного артиста. Он показал, каких результатов можно достигнуть с помощью техники, если не в трагедии, то в области высокой

комедии.

# Леопольд Антонович Сулержицкий

## *1*

Спектакль «Драма жизни» был знаменателен еще тем, что в нем впервые принимали участие два чрезвычайно талантливых человека, которым суждено было сыграть важную роль в искусстве нашего театра[11]. Один из них, как я уже сказал, был Л. А. Сулержицкий, который решил стать режиссером и учиться этому делу около меня.

Другой был музыкант и композитор И. А. Сац, который пришел в Московский Художественный театр из студии на Поварской.

Я думаю, что за все существование театра И. А. Сац впервые явил пример того, как нужно относиться к музыке в нашем драматическом искусстве. Прежде чем начать работу, он присутствовал на всех репетициях, принимал непосредственное участие как режиссер в изучении пьесы и в разработке плана постановки. Посвященный во все тонкости общего замысла, он понимал и чувствовал не хуже нас, где, т. е. в каком именно месте пьесы, для чего, т. е. в помощь ли режиссеру, для общего настроения пьесы или в помощь актеру, которому не хватает известных элементов для передачи отдельных мест роли, или же ради выявления основной идеи пьесы нужна была его музыка. Сущность, квинтэссенцию каждой репетиционной работы композитор оформлял и фиксировал в музыкальной теме или созвучиях, которые являлись материалом для будущей музыки. Ее он писал уже в самый последний момент, когда нельзя было больше ждать. Самый процесс его писания происходил следующим образом. Илья Сац просил домашних запереть его в одну из отдаленных комнат квартиры и не выпускать оттуда до тех пор, пока музыка не будет написана. Его желание исполнялось в точности, и лишь три-четыре раза на дню дверь отворялась, и добровольному узнику передавали пищу. В течение нескольких дней и ночей из комнаты заключенного доносились грустные и торжественные аккорды и созвучия, слышалась его очень смешная, аффектированная декламация, от которой, по-видимому, он подходил к музыкальной теме. Потом на целые дни все стихало; домашним казалось, что узник плачет; думали, что с ним случилось что-нибудь, но стучать к нему не смели, так как сношения с внешним миром в эти моменты могли убить у Саца всякое желание творить. Оконченную работу измученный

композитор проигрывал мне и Сулержицкому, который был хорошим музыкантом. Потом, после оркестровки, Сац репетировал ее с музыкантами и снова проигрывал нам. Тут происходили долгие, мучительные для композитора операции, во время которых ампутировали лишнее ради сгущения основного. После этого вторичного просмотра композитор снова запирался, снова переписывал свое произведение, снова репетировал его с оркестром и подвергал новой операции, пока наконец не добивался желаемого. Вот почему его музыка была всегда необходимой и неотъемлемой частью целого спектакля. Она бывала более или менее удачной, но всегда она была особенная, не такая, как у других. Музыка для «Драмы жизни» явилась одним из главных плюсов и украшений спектакля.

Другой крупной фигурой, появившейся на театральном горизонте при постановке «Драмы жизни», был мой друг Леопольд Антонович Сулержицкий или, как мы все его звали, «ми лый Сулер». Этот замечательный человек исключительного таланта сыграл большую роль в нашем театре и имел в моей художественной жизни важное значение.

Представьте себе маленького человечка с коротенькими ногами, с крепким телосложением, с большой физической силой, с красивым одухотворенным, всегда оживленным лицом, с ясными, смеющимися глазами, с изящными губами, усиками, бородкой a la Henri IV.

Совершенно исключительный темперамент Сулера вносил жизнь и страсть во всякое дело, за которое он брался. Его талант проявлялся во всех направлениях: и в области живописи, и в области музыки, пения, и в области литературы. Жизнь его полна приключений. Кем только он ни был на своем веку: и рыбаком в Крыму, и матросом на корабле, совершившим несколько кругосветных путешествий, и маляром, и работником-батраком в деревне, и бродягой, и революционным партийным деятелем, и ярым толстовцем, близким человеком в доме Льва Николаевича, которому он переписывал черновики. Когда Л. А. Сулержицкого призвали к отбыванию воинской повинности, он отказался стать солдатом. За это его судили, посадили в одиночное заключение, потом отправили в дом умалишенных, потом сослали в отдаленную крепость Кушку. Вернувшись в Москву, после отбытия наказания, он получил от Л. Н. Толстого миссию: перевезти духоборов с Кавказа в Канаду. Со всевозможными приключениями и опасностями для жизни Леопольд Антонович выполнил это трудное дело. В Канаде он в течение двух лет руководил работами духоборов по организации их новой колонии. При этом он состоял их поверенным и сносился с

американскими властями. В Канаде Л. А. Сулержицкий прожил всю зиму в палатке и сильно надорвал свое здоровье. По возвращении в Москву он очень нуждался; ютился в будке железнодорожного стрелочника, так как не имел права на жительство в Москве, нередко ночевал на бульваре. В этот период он попал к нам в театр, где скоро стал своим человеком. Не имея определенной должности, он тем не менее участвовал во всех наших работах: нужно переставить декорацию или писать ее, нужно делать бутафорию или шить костюмы, за кого-то репетировать, с кем-то проходить роли, суфлировать – Сулер тут как тут.

Женившись, он стал вести оседлую жизнь и поступил в штат работников театра в качестве моего помощника при постановке «Драмы жизни». О дальнейшей его деятельности я расскажу дальше.

## *2*

К описываемому времени моя «система» получила, как мне казалось, полноту и стройность[12]. Оставалось провести ее в жизнь. За это дело я взялся не один, а в близком сотрудничестве с моим другом и помощником по театру – Леопольдом Антоновичем Сулержицким. Конечно, прежде всего мы обратились к нашим товарищам, артистам Московского Художественного театра.

Однако я еще не нашел тогда настоящих слов, которые бьют прямо в цель и сразу убеждают, которые прокладывают путь не в ум, а в сердце. Я говорил по десять слов там, где следовало бы удовольствоваться одним – веским; я преждевременно входил в детали и частности там, где нужно было дать сначала понятие об общем.

Ввиду этих ошибок наше первое обращение оказалось неудачным. Артисты не заинтересовались результатами моей долгой лабораторной работы. Сначала я приписывал свой неуспех их лени, недостаточному интересу к своему делу, даже злой воле, интриге, искал каких-то тайных врагов, а потом утешал себя другого рода объяснениями, говорил себе так: «Русский человек очень трудоспособен и энергичен в области чисто внешней, физической работы. Заставьте его качать воду или сотню раз репетировать, кричать во все горло, напрягаться, возбуждать поверхностными эмоциями периферию тела – он терпеливо и безропотно будет проделывать все, лишь бы только научиться, как играется такая-то роль. Но если вы дотронетесь до его воли и

поставите ему духовное задание, чтобы вызвать внутри его сознательную или сверхсознательную эмоцию, заставить его пережить роль, – вы встретите отпор: до такой степени актерская воля не упражнена, ленива, капризна. Та внутренняя техника, которую я проповедую и которая нужна для создания правильного творческого самочувствия, базируется в главных своих частях как раз на волевом процессе. Вот почему многие артисты так глухи к моим призывам».

Целые годы на всех репетициях, во всех комнатах, коридорах, уборных, при встрече на улице я проповедовал свое новое credo – и не имел никакого успеха. Меня почтительно слушали, многозначительно молчали, отходили прочь и шептали друг другу: «Почему же он сам стал хуже играть? Без теории было куда лучше! То ли дело, когда он играл, как раньше, просто, без дураков!» И они были правы. Я временно променял свою обычную работу актера на изыскания экспериментатора и потому, естественно, пошел назад как исполнитель и интерпретатор ролей и пьес. Это отмечалось всеми, не только моими товарищами, но и зрителями. Такой результат меня очень смущал, и мне было трудно не изменить намеченного пути исканий. Но я – правда, с большими колебаниями – еще держался и продолжал производить свои очередные опыты, несмотря на то, что они в большинстве случаев были ошибочны, несмотря на то, что ради них уходил от меня мой актерский и режиссерский авторитет.

Но я, в угаре своего увлечения, не мог и не хотел работать иначе, чем того требовало очередное мое увлечение и открытие. Упрямство все более и более делало меня непопулярным.

Со мной работали неохотно, тянулись к другим. Между мной и труппой выросла стена. Целые годы я был в холодных отношениях с артистами, запирался в своей уборной, упрекал их в косности, рутине, неблагодарности, в неверности и измене и с еще большим ожесточением продолжал свои искания.

Самолюбие, которое так легко овладевает актерами, пустило в мою душу свой тлетворный яд, от которого самые простые факты рисовались в моих глазах в утрированном, неправильном виде и еще более обостряли мое отношение к труппе.

Артистам было трудно работать со мной, а мне – с ними.

Не добившись желаемых результатов у своих сверстников-артистов, я с Л. А. Сулержицким обратились к молодежи, избранной из так называемой корпорации сотрудников, т. е. из статистов при театре, а также из учеников его школы.

Молодежь верит на слово, без проверки. Поэтому нас слушали с увлечением, и это давало нам бодрость. Начались

уроки по «системе», конечно, безвозмездные; но и это дело – по разным причинам – не развилось; к тому же молодежь была слишком перегружена работой в театре.

После второй неудачи мы с Л. А. Сулержицким решили перенести наши опыты в одну из существовавших тогда частных школ (А. И. Адашева) и там поставили класс по моим указаниям. Через несколько лет получился результат: многие из учеников Сулержицкого были приняты в театр: в числе их оказался покойный Евгений Багратионович Вахтангов, которому суждено было сыграть видную роль в истории нашего театра. В качестве одного из первых питомцев «системы» он явился ее ярым сторонником и пропагандистом.

Следя за работой Сулержицкого в школе Адашева, слыша отзывы учеников, некоторые из неверующих обратились к нам с просьбой дать и им возможность учиться по «системе».

В числе примкнувших к нам тогда были артисты, которые получили теперь известность в России и за границей: М. А. Чехов, Н. Ф. Ко лин, Г. М. Хмара, А. И. Чебан, В. В. Готовцев, Б. М. Суш кевич, С. В. Гиацинтова, С. Г. Бирман и другие.

В этом периоде наших работ с Сулержицким, т. е. в сезоне 1910/11 года, в Художественном театре приступили к постановке пьесы Толстого «Живой труп». В ней много мелких ролей, которые распределили между молодежью, работавшей со мной и с Леопольдом Антоновичем.

Во время моих занятий по «системе» я вырабатывал свой язык, свою терминологию, которая определяла нам словами переживаемые чувства и творческие ощущения.

Придуманные нами слова, успевшие войти в наш обиход, были понятны только нам, посвященным в «систему», но не другим артистам. Это импонировало одним и в то же время вызывало раздражение, противодействие, зависть и ревность в других.

Благодаря этому образовалось два течения: одно – к нам, другое – от нас. В. И. Немирович-Данченко почувствовал это и на одной из репетиций обратился ко всей труппе с большой речью, в которой настаивал на том, чтобы мои новые методы работы были изучены артистами и приняты театром для дальнейшего руководства.

С этой целью, прежде чем начать работу над самой пьесой, Владимир Иванович просил меня подробно изложить всей труппе мою так называемую «систему», чтобы на основании ее начать репетиции новой пьесы. Я был искренно растроган помощью, которую мне оказывал мой товарищ, и по сие время храню за это благодарное чувство к нему.

Но тогда я еще не был достаточно подготовлен к трудной задаче, которую поставили предо мною, и потому неудовлетворительно исполнил свою миссию. Естественно, что вследствие этого артисты не загорелись еще так, как бы мне того хотелось.

К тому же я был не прав, ожидая от них сразу полного признания. Нельзя было требовать от опытных людей такого же отношения к новому, какое я встретил у учеников. Девственная, нетронутая почва молодежи воспринимает все, что ни посеешь ей в душу, но законченные артисты, выработавшие свои приемы долгим опытом, естественно, желают сами предварительно проверить новое и провести его через свою собственную артистическую призму. Они не могут огулом воспринимать чужое.

Во всяком случае, то, что в моей «системе» получило законченную, выработанную форму, было принято ими серьезно, вдумчиво. Опытные люди понимали, что я предлагал только теорию, которую сам артист долгим трудом, привычкой и борьбой должен превратить во вторую натуру и ввести естественным путем в практику.

Незаметно каждый, как умел, принял к сведению то, что я предлагал, и по-своему разрабатывал воспринятое. Но то, что оставалось у меня в то время недоработанным, путаным, неясным, подлежало суровой критике артистов. Я должен был бы радоваться этой критике и воспользоваться ею, но свойственное мне упрямство и нетерпение мешали мне тогда правильно оценить факты.

Гораздо хуже было то, что некоторые из артистов и учеников приняли мою терминологию без проверки ее содержания или поняли меня головой, но не чувством.

Еще хуже то, что это их вполне удовлетворило, и они тотчас же пустили в оборот услышанные от меня слова и стали преподавать якобы по моей «системе».

Они не поняли, что то, о чем я им говорил, нельзя воспринять и усвоить ни в час, ни в сутки, а надо изучать систематически и практически – годами, всю жизнь, постоянно, и сделать воспринятое привычным, перестать думать о нем и дождаться, чтобы оно естественно, само собой проявлялось. Для этого нужна привычка – вторая натура артиста; нужны упражнения, подобные тем, которые производит каждый певец, занятый постановкой своего голоса, каждый скрипач и виолончелист, вырабатывающий в себе настоящий артистический тон, каждый пианист, развивающий технику пальцев, каждый танцор, подготовляющий свое тело для пластических движений и танцев и т. п.

Всех этих систематических упражнений не было произведено ни тогда, ни теперь; так называемая «система» принята была понаслышке, и потому она не показала еще до сих пор настоящих результатов, которых надо от нее ждать.

Мало того, в иных случаях поверхностное восприятие ее дало обратные, отрицательные результаты. Так, например, некоторые из опытных артистов, научившись сосредоточиваться по «системе», стали с еще большим вниманием, точностью, отделкой преподносить свои прежние актерские ошибки. Эти люди подложили под слово «система» свои актерские ощущения и привычки, которые давали в результате прежние, набитые ремеслом штампы. Их приняли за то новое, о чем говорит «система», и – успокоились, так как в атмосфере привычных штампов актер чувствует себя удобно. Такие нечуткие актеры уверены, что они все поняли и что «система» принесла им большую пользу. Они трогательно благодарят меня и восхваляют открытие, но мне «не поздоровится от этаких похвал».

Как бы то ни было, но после памятной мне речи Владимира Ивановича моя «система» была официально принята театром.

# Антон Григорьевич Рубинштейн

Мне было лет двадцать с небольшим, когда один солидный деловой человек сказал мне: «Для того чтобы составить себе положение, надо заняться каким-нибудь общественным делом: стать попечителем училища, либо богадельни, либо гласным думы»[13]. И вот с тех пор начались мои мытарства. Я ездил на какие-то заседания, старался быть импозантным и важным. Делал вид, что очень интересуюсь тем, какие кофты или чепчики сшили для старухбогаделок, придумывал какие-то меры для улучшения воспитания детей в России, абсолютно ничего не понимая в этом специальном и важном деле. С большим искусством, как актер, я научился глубокомысленно молчать, когда я ничего не понимал, и с большой выразительностью произносить таинственное восклицание: «Да! Гм!.. Пожалуй, я подумаю»… Я научился подслушивать чужие мнения и ловко выдавать их за свои. По-видимому, я так хорошо играл роль знатока того дела, в котором ничего не понимал, что меня наперебой стали выбирать во всякие попечительства, учебные заведения и проч. Я метался, мне всегда было некогда, я уставал, а на душе был холод, и окись, и ощущение того, что я делаю какое-то скверное дело: я делал не свое дело, и это, конечно, не могло дать удовлетворения; я делал карьеру, которая мне была не нужна. Тем не менее, моя новая деятельность все больше и больше меня затягивала, и не было возможности отказаться от раз принятых на себя обязанностей. К счастью для меня, нашелся выход. Мой двоюродный брат, очень деятельный человек, бывший одним из директоров в Русском музыкальном обществе и Консерватории, должен был покинуть свой пост ради другой, высшей должности. Избрали меня, и я принял должность для того, чтобы иметь предлог отказаться от всех других должностей, якобы за неимением времени. Лучше быть в атмосфере искусства, среди талантливых людей, чем в благотворительных учреждениях, которые мне были чужды.

А в то время в Консерватории были поистине интересные люди. Достаточно сказать, что моими тогдашними сотоварищами по дирекции были композитор Петр Ильич Чайковский, пианист и композитор Сергей Иванович Танеев, затем один из создателей галереи Третьяковых, Сергей Михайлович Третьяков, и весь состав профессоров, в том числе Василий Ильич Сафонов. Мое положение директора Русского музыкального общества давало мне постоянно случай знакомиться и сходиться и с другими выдающимися и талантливыми людьми, как А. Г. Рубинштейн, Эрмансдерфер и другие, которые производили на меня большое

впечатление и имели важное значение для моего артистического будущего.

Даже при поверхностном общении с великими людьми сама близость к ним, невидимый обмен душевных токов, их иногда даже бессознательное отношение к тому или другому явлению, отдельные восклицания или брошенное слово, красноречивая пауза оставляют след в наших душах. Впоследствии, развиваясь и сталкиваясь с аналогичными фактами в жизни, артист вспоминает взгляд, слова, восклицания, паузы великого человека, расшифровывает их и понимает их настоящий смысл. И я не раз вспоминал глаза, восклицания, многозначительное молчание А. Г. Рубинштейна после двух-трех встреч, которые подарила мне судьба.

Случилось так, что как раз на время ожидавшегося приезда А. Г. Рубинштейна, дирижировавшего в Москве одним из симфонических концертов, все главари Русского музыкального общества по важным делам уехали из Москвы. Пришлось оставить всю административную ответственность на меня одного. Я был этим крайне смущен, так как знал, что Рубинштейн был строг, прям до резкости и не терпел в искусстве никаких поблажек и компромиссов. Конечно, я поехал встречать его на станцию. Но он неожиданно приехал с более ранним поездом, и потому я познакомился с ним и представился ему лишь в гостинице. Разговор был самый официальный и краткий. Я спросил, нет ли у него каких-либо распоряжений или поручений относительно предстоящего концерта.

«Какие же поручения? Дело налаженное», – ответил он высоким голосом с лениво растянутой интонацией, пронизывая меня пытливым взглядом. Он не стеснялся, как мы грешные, долго, точно вещь, рассматривать людей. К слову сказать, такую же привычку я подметил и у других больших людей, с которыми мне приходилось сталкиваться впоследствии.

Я смутился и от ответа Рубинштейна, и от его взгляда; мне показалось, что они означают удивление и разочарование:

«Вот, мол, до чего дошло! Какие директора пошли нынче – мальчишки! Что он понимает в нашем деле! А тоже – лезет с услугами!»

Его львиное спокойствие, грива волос на голове, полное отсутствие напряжения, ленивые, плавные движения, точно у царственного хищника, подавляли меня. Сидя вдвоем с ним в маленькой комнате, я чувствовал свое ничтожество и его громадность. Я знал, как этот спокойный богатырь мог загораться за роялем или за дирижерским пультом; как тогда вздымались его длинные волосы и закрывали половину его лица, точно

львиная грива; каким огнем зажигался его взгляд; как его руки, голова, все туловище, словно с хищными порывами, бросалась в разные стороны разбушевавшегося оркестра. Лев и Антон Рубинштейн слились в моем представлении. И потому мне казалось тогда, будто я сижу в гостях у царя зверей в его маленькой клетке.

Через час я встретился с ним на оркестровой репетиции. Рубинштейн старался перекричать гремевший оркестр своим высоким голосом. Он вдруг завизжал, обращаясь к тромбонам, и чтото резко крикнул им. По-видимому, ему было мало звуков и силы для передачи взбудораженных в нем чувств, и он требовал, чтобы тромбоны подняли выше свои раструбы, чтобы их рев летел в публику без всяких преград. Репетиция кончилась. Рубинштейн, как лев после боя, лежал с кошачьей мягкостью во всем усталом теле, обливаясь потом. С замиранием сердца я стоял у двери его артистической уборной, не то охраняя его, не то молясь на него, не то любуясь им в щелку двери. Музыканты тоже были воодушевлены и почтительно провожали его, когда Антон Григорьевич после отдыха отбывал в гостиницу, в свою маленькую клетку.

Каково же было мое недоумение, когда несколько взволнованных музыкантов подошли ко мне и вызывающим тоном объявили, что они не придут на сегодняшний концерт, если Рубинштейн не извинится перед ними.

«В чем?» – спрашивал я, удивленный, вспоминая все то прекрасное, что я только что видел и слышал.

Так я и не мог добиться, в чем заключалась обида. По-видимому, музыкантам показалось, что он крикнул какое-то слово, или они не мирились с самым тоном и интонацией творчески-взволнованного гения. Как я ни старался, но мне не удалось успокоить их. Я только добился от них согласия придти на концерт. Если Рубинштейн обещает им извиниться перед ними после концерта, они сядут за пульты, если же нет – они поступят, как хотят.

Я тотчас же поехал к Рубинштейну, извинялся, заикался, говорил бестолково о том, что случилось, и спрашивал, как я должен поступить. Он полулежал в той же спокойной позе, как при первом моем знакомстве с ним. Мое заявление не произвело на него решительно никакого впечатления, тогда как я потел от волнения, страха перед готовящимся скандалом и беспомощности своего ответственного положения.

«Хорошо-о-о! Я им скажу-у-у!» – медленно пропищал Антон Григорьевич.

Если передать эту фразу с той интонацией, с какой она была

сказана, его слова означали:

«Хорошо, я им покажу, как скандалить! Я им задам!»

«В таком случае я могу обещать, что вы извинитесь?» – старался я поставить точку над і.

«Хорошо, хорошо!.. Скажите им!.. Пусть садятся за пульты!..» – еще спокойнее процедил он, протягиваясь лениво к письму, которое он начал распечатывать.

Конечно, мне следовало бы добиться более определенного и ясного ответа, но я не посмел задерживать его дольше, не сумел настоять на своем требовании и ушел неудовлетворенный, неуспокоенный и неуверенный в предстоящем концерте.

До начала его я сказал музыкантам, что видел Рубинштейна, передал ему обо всем происшедшем, на что он мне ответил: «Хорошо, хорошо, я им скажу!» Конечно, подлинную интонацию его, в которой и была вся соль, я утаил. Музыканты остались удовлетворенными, да к тому же, по-видимому, их прежний пыл успел уже почти совсем остыть.

Концерт прошел с потрясающим успехом. Но до какой степени гений был холоден и презрителен к нему и безучастен к толпе, его прославлявшей! Он выходил, кланялся механически и, как мне казалось, тотчас же забывал об окружающей его обстановке и на виду у публики беседовал с каким-нибудь встретившимся знакомым, точно весь грохот и вызванный им же подъем вовсе к нему не относились. Когда нетерпение публики и стучавшего по пультам оркестра доходили до предела и казалось, что еще момент – и толпа начнет скандалить от нетерпения, меня, как администратора концерта, посылали к Рубинштейну напомнить о том, что его успех еще не кончился и что надо еще раз выходить. Я робко исполнял свою обязанность и получал совершенно спокойный ответ:

«Я же слышу-у-у!»

Другими словами: «Не вам меня учить, как обращаться… с ними!..» Я замолкал, внутренно восторгался и завидовал праву гения на такое величественное безучастие к славе и сознание своего превосходства над толпой.

Мельком я видел музыкантов-бунтарей: во время оваций они кричали и шумели больше всех.

У меня была еще одна встреча с А. Г. Рубинштейном, и, несмотря на глупую роль, которую я тогда играл, я расскажу о ней, так как и в этой встрече сказались типичные черты великого человека и произвели на меня неизгладимое впечатление.

Это было тоже во время моего директорства в Русском музыкальном обществе. В императорском Большом театре с большой торжественностью праздновали двухсотое

представление «Демона». Цвет московского общества наполнял театр. Парадное освещение, именитые гости в царских ложах, лучшие певцы даже в самых маленьких ролях. Грандиозная встреча любимца, туш оркестра, «Слава», пропетая всем хором и солистами. Началась увертюра, открылся занавес. Спектакль пошел. Кончился первый акт с огромным успехом, с вызовами. Начался второй. Композитор дирижировал, но нервничал. Львиный его взор не раз обжигал то одного, то другого исполнителя или оркестранта. Вырывались нетерпеливые, досадливые движения. В театре говорили: «Антон Григорьевич не в духе. Чем-то недоволен…»

В момент появления Демона из-под пола, над лежащей на тахте Тамарой, Антон Григорьевич остановил весь оркестр, весь спектакль и, нервно стуча палочкой о пульт, с нетерпением восклицал что-то, обращаясь к стоявшим за кулисами: «Я сто-о-о ра-а-з говорил, что…»

Дальше нельзя было расслышать.

Как оказалось потом, все дело заключалось в рефлекторе, который должен был освещать Демона не спереди, а сзади.

Наступила гробовая пауза. Заметались по сцене и за кулисами, откуда выглядывали какие-то головы. Какие-то руки махали комуто. Бедные артисты, внезапно лишенные музыки и привычного действия на сцене, стояли потерянные, точно их всех сразу раздели, и они стыдились своей неприкрытой наготы. Казалось, что прошел целый час времени. Толпа в зрительном зале, замершая было от смущения, начала понемногу оправляться, будировать и критиковать. В зале рос гул. Рубинштейн сидел в спокойной позе – почти такой же, какую я видел в гостинице при первом знакомстве с ним. Когда гул толпы принял неподобающие размеры, он спокойно, лениво и строго обернулся назад, в ее сторону, и постучал палочкой по пульту. Но это вовсе не значило, что он сдался и хочет продолжать спектакль. Это был строгий призыв толпы к порядку. В зале зашикали, и водворилось молчание. Прошло еще не мало времени, пока, наконец, сильный свет ударил в спину Демона, отчего его фигура стала почти силуэтом и приняла призрачный вид. Спектакль продолжали.

«Как красиво!» – пронеслось по зале.

Овации в следующем антракте приняли более скромный характер: не потому ли, что публика обиделась? Но это ровно никак не повлияло на Рубинштейна. Я видел его за кулисами совершенно спокойного, разговаривающего с кем-то.

Следующий акт открывали мы, т. е. я и один из товарищей по дирекции Русского музыкального общества: нам поручили

поднести композитору венок огромных размеров с длинными лентами. Лишь только Рубинштейн сел за пульт, нас и нашу громадную ношу в буквальном смысле протиснули между красным порталом и занавесом.

Неудивительно, что было смешно, когда мы пролезали через эту щель. Не привыкшие к сильной рампе большой сцены, мы были сразу ослеплены. Решительно ничего не было видно впереди, точно какой-то туман от рампы застилал все, что делалось по ту сторону ее. Мы шли, шли… Мне показалось, что мы прошли уже целую версту…

В театре раздавался говор, перешедший в конце концов в гул. Трехтысячная толпа ржала от хохота, а мы продолжали идти, идти, не понимая, что с нами произошло, пока, наконец, из тумана не выросла перед нами ложа директора театра, выступающая на самые подмостки. Оказывается, что мы публично заблудились на сцене: давно прошли середину ее, где у самой суфлерской будки, впереди оркестра и спиной к нему, в прежнее время помещался дирижер, что давало возможность передавать подношения со сцены прямо в оркестр, из рук в руки. Заслонив глаза от рампы, смотря через рампу в зал, забыв о громадном венке, который волочился по земле со своими лентами, мы представляли собою комическую группу. Антон Григорьевич покатывался со смеху. Он отчаянно стучал по пульту палочкой, чтоб издали дать нам знать о себе. Наконец мы нашли его, передали ему венок и от смущения пошли со сцены ускоренной походкой, граничащей с бегом.

А вот и еще встречи с другими талантливыми музыкантами.

На место покойного Николая Григорьевича Рубинштейна долго искали заместителя для управления симфоническими концертами в Москве. Наконец, перепробовав многих, остановились на известном симфоническом дирижере и прекрасном музыканте Максе Эрмансдерфере, который, как говорится, «пришелся ко двору». В то время, когда я состоял директором Русского музыкального общества, он был в зените своей славы.

Жена моего двоюродного брата, которого я замещал в то время в Консерватории, была дружна с женой Эрмансдерфера. Я был тогда молод, занимал так называемое «положение» – словом, имел все, что нужно для хорошего жениха. Некоторые дамы не могут хладнокровно видеть гуляющего на свободе холостяка, у которого точно на лбу написано «жених». Они не заснут спокойно, пока не свяжут узами брака счастливого, беспечного молодого человека, который еще хочет жить, скитаться по свету, а не запираться с женой у душного семейного очага. Словом, меня

хотели во что бы то ни стало женить, а тут на гастроли в симфонических концертах приехала восходящая звезда, прекрасная скрипачка З. – немочка, сентиментальная, белокурая, талантливая молоденькая девушка. Ее сопровождала строгая мамаша, которая знала прекрасные качества своей дочери. Моя bellesoeur – добровольная сваха – заволновалась и стала устраивать вечера и обеды, на которые особенно усиленно звали молоденькую знаменитость и меня. Belle-soeur старательно расхваливала строгой мамаше мои достоинства, говоря ей: «Подумайте, такой молодой, и уже директор такого учреждения, как Русское музыкальное общество». В то же время мне она говорила: «Что за прелесть эта З.! Как можно в твои годы быть настолько слепым и холодным! Встань, подай стул!» – или: «Бери под ручку, веди к обеду!» Я брал, вел к столу, сидел рядом во время обеда и был очень доволен, но не догадывался о том, куда меня толкает моя милая сваха. По-видимому, в заговор против меня вступил и Петр Ильич Чайковский, брат которого был женат на сестре моей добровольной свахи. Меня стали приглашать на интимные музыкальные собрания с ужином, устраиваемые композиторами и музыкантами в одной из гостиниц (Билло), где обыкновенно останавливались все приезжие музыканты, в том числе и молодая знаменитость З. На эти вечера сходились все лучшие музыканты и композиторы, играли свои новые произведения, а молодая скрипачка знакомила их с теми номерами своего репертуара, которые не вошли в концертную программу. Чайковскому нравилась молодая дива, и он тоже старательно усаживал меня рядом с ней, хотя, при своей застенчивости, совершенно не умел faire les honneurs de la maison. Любезность Чайковского конфузила меня. Я не мог понять тогда, чему ее приписать. Он любил повторять мне, что я могу играть Петра Великого в молодости и что когда я буду певцом, он мне на этот сюжет напишет оперу.

На этих вечерах Эрмансдерфер и его жена оказывали мне совершенно исключительное внимание, и я слышал стороной, что они меня за что-то полюбили и радовались тому, что я стал директором Музыкального общества.

По окончании интимных вечеров обыкновенно мамаша молодой скрипачки приглашала меня и некоторых других музыкантов пить чай у них в номере. Туда заходил – всегда на минуту – Чайковский, с мягкой меховой шапкой подмышкой (его любимая манера), и так же неожиданно скрывался, как неожиданно приходил. Он был всегда нервен и непоседа. Дольше всех задерживались Эрмансдерфер с женой и с моей свахой. Потом они таинственно исчезали, и мы оставались втроем, со

скрипачкой и ее мамашей, которая меня не отпускала. Но я был не слишком красноречив на немецком языке, и потому, чтоб заполнить время каким-нибудь действием, а не разговором, молодая дива учила меня скрипичной игре. Из великолепного футляра доставался ее «страдивариус», я неуклюже брал его, боясь раздавить скрипку, другой рукой еще более неуклюже хватался за смычок, и в тишине чинной немецкой гостиницы, уже погруженной в сон, раздавался ужасный скрип раздираемой мной струны. Дива скоро уехала, я поднес ей букет роз на прощанье, лепестки которых она грустно обрывала и бросала в мою сторону, пока двигался поезд. Роман остался незаконченным.

Уж и досталось же мне от моей свахи за мою недогадливость!

В этот период времени я сошелся с четой Эрмансдерферов. Сам он был очень талантлив, нервен, темпераментен; к нему надо было уметь подойти. По-видимому, я угадал этот секрет, чего нельзя сказать про других членов дирекции, которые не сумели к нему приспособиться. В результате получилось странное положение: когда нужно было о чем-нибудь просить дирижера, то к нему обращались не его товарищи-музыканты, такие же большие артисты, как и он, а поручали это дело мне. Я же в большинстве случаев действовал на Эрмансдерфера не непосредственно, а через его милую и умную жену, умевшую влиять на него. Постепенно он привык иметь дело со мною и не хотел больше ни с кем разговаривать. Дошло до того, что, ничего не понимая в музыке, я однажды вместе с ним составлял программу для будущего концертного сезона. Вероятно, он допустил меня к себе для того, чтобы было живое лицо, с которым можно разговаривать и не быть в комнате одному со своими думами. Или я был нужен ему для того, чтоб записывать его замечания. Понятно, что директора и музыканты воспользовались мной для проведения намеченной ими программы. Я принужден был давать какие-то советы знаменитому музыканту. Но у меня была одна способность, очень важная в практической жизни, о которой я уже говорил.

Я умел где надо смолчать, в другом месте – состроить таинственное лицо и многозначительно сказать: «So!», или задумчиво промычать: «Also, Sie meinen…», или глубокомысленно процедить сквозь зубы: «So, jetzt verstehe ich…».

Потом, в ответ на предложенный Эрмансдерфером номер программы, сделать неодобрительную гримасу. «Nein?» – удивленно переспрашивал он. «Nein», – отвечал я уверенно. «Dann, was denn?» – «Ein Mozart, ein Bach», – говорил я, называя подряд все подсказанные мне номера. Очевидно, мои суфлеры были не дураки, так как мой талантливый друг удивлялся моему

вкусу и чутью.

Когда он поддавался не сразу, мне иногда приходилось умышленно запутывать дело.

«Как это?» – вспоминал я какую-нибудь мелодию, которая казалась мне подходящей для номера программы. «Aber spielen Sie», – говорил мне знаменитый дирижер. Но я предпочитал петь, что в голову придет. Конечно, музыкант ничего не понимал, садился сам и наигрывал. «Нет, нет, не то!» – и я снова пел что-то непонятное, и снова мой друг бежал, наигрывал, но я не удовлетворялся. Так я отвлекал его, и он забывал свое предложение. Тогда я вскакивал, якобы от новой блестящей мысли, задумчиво ходил по комнате и изрекал новую, заранее подсказанную мне программу, также поражавшую его своим вкусом и пониманием.

Так мне удалось провести довольно многое из того, о чем меня просили мои товарищи по дирекции. В этой моей новой роли немаловажное место было уделено актеру: надо было играть, играть тонко, с чувством правды – для того, чтобы не попасться. И, каюсь, мой успех давал мне некоторое артистическое удовлетворение.

Если нельзя играть на сцене, то хотя бы в жизни!

# Вирджиния Цукки

В пору моего увлечения балетом в Москву приехала знаменитая итальянская танцовщица Цукки и бывала часто у нас[14]. После обеда она нередко танцевала на нашей сцене.

В это время у моих братьев был воспитатель, горбатый человек.

«Чтоб быть счастливой, – говорит итальянское суеверие, – надо столько-то раз обнять и поцеловать горбуна». Цукки захотела быть очень счастливой, и поэтому надо было много раз поцеловать горбуна. Но как это сделать?

Вот мы и надоумили Цукки якобы затеять благотворительный спектакль на нашей сцене – сыграть балет «Эсмеральду», а горбуна просить играть Квазимодо. Тогда, под видом репетиций и повторения отдельных частей балета, она свободно может обнимать и целовать его столько, сколько того требует итальянское счастье. Я взялся вести счет ее объятиям и поцелуям.

Начались репетиции, в которых Цукки была и режиссером, и исполнительницей главной роли Эсмеральды. Тут мы имели возможность видеть ее и танцующей, и режиссирующей, и играющей. Только этого нам и нужно было. Цукки благодаря суеверию отнеслась к своей работе серьезно. Ей приходилось вести репетиции так, чтобы горбун верил в их серьезность и необходимость нашей театральной затеи. Во время этих репетиций мы могли близко наблюдать работу великой артистки, и это было тем более интересно для нас, что Цукки была прежде всего драматической артисткой, а уж потом танцовщицей, хотя и эта сторона была на высоте. Я видел на этих полушуточных репетициях ее неиссякаемую фантазию, быструю сообразительность, находчивость, оригинальность, вкус при выборе творческих задач и составлении мизансцены, необыкновенную приспособляемость и, главное, наивную, детскую веру в то, что она в каждую данную секунду делала на сцене и что вокруг нее происходило.

Она отдавала сцене все свое внимание, без остатка.

Еще меня поражала свобода и ненапряженность ее мышц в моменты сильного душевного подъема – как в драме, так и во время танца, когда я прикасался к ней, чтобы поддерживать ее в качестве балетного кавалера. А я, как раз наоборот, всегда был напряжен на сцене, а фантазия моя всегда дремала, так как я пользовался чужими образцами. Моя сценическая находчивость, приспособляемость, вкус к задачам и прочее заключались только в том, чтобы сделать себя похожим на копируемых актеров.

Собственного вкуса и оригинальности мне даже негде было применить – опять-таки потому, что я пользовался чужими, готовыми образцами.

Свое внимание я отдавал не тому, что происходит на сцене в данный момент, а тому, что происходило когда-то на других сценах, откуда я брал свои образцы. Я делал не то, что чувствовал сам, а повторял то, что чувствовал другой. Но жить чужим чувством нельзя, раз что оно не превратилось в мое собственное. Поэтому я лишь внешне копировал результаты чужого переживания: пыжился и физически напрягался.

Цукки заставила меня, быть может, впервые задуматься над своей ошибкой, с которой я не знал еще, как бороться.

После балета в моей артистической жизни, под влиянием Мамонтова, наступила полоса оперного увлечения. В семидесятых годах в области русской национальной оперы началось оживление. Чайковский и другие светила музыкального мира стали писать для театра. Я поддался общему увлечению, возомнил себя певцом и стал готовиться к оперной карьере.

# Мария Николаевна Ермолова и Надежда Михайловна Медведева

Медведеву я помню превосходно, не только как артистку, но и как интересного человекасамородка[15]. Она была до некоторой степени моей учительницей и имела на меня большое влияние. В начале карьеры она считалась средней артисткой на молодые роли, но в старости попала на свое настоящее, природой предназначенное ей амплуа характерных ролей и нашла в себе те яркие краски, которые позволяли ей давать на сцене незабываемые образы. Это была характерная актриса милостью божией, которая не могла, даже в жизни, просуществовать одного часа, чтобы не изобразить галерею характерных типов, виденных ею. Н. М. Медведева говорила образами; когда она рассказывала о том, что у нее был такой-то господин и сказал такую-то мысль, вы уже видели того, о ком говорилось, и то, как это говорилось.

Однажды я застал такую сцену в ее доме. Медведева была больна и не могла играть новой пьесы, которая шла в Малом театре. Зная, что она мучается тем, что другая артистка заменяет ее в новой роли, я поехал к старухе, чтобы посидеть с ней. Ее квартира была пуста, так как все уехали в театр. Оставалась древняя старушка, жившая на ее хлебах из милости. Я постучался в дверь и тихо вошел в гостиную, посреди которой, сконфуженная и растрепанная, сидела Медведева. Ее вид испугал меня в первую минуту, но она успокоила меня и рассказала следующее:

«Вот видите, – играю. Мне пора умирать, старой дуре, а я все играю! Видно, и в гробу, и там играть буду!»

«Что же вы играете?» – поинтересовался я.

«Дуру, – ответила она, и начала рассказывать: – К доктору дура пришла, не то кухарка, не то деревенская баба. Пришла и села, положила кулек с овощами, – а вот тут пальтишко внучонка. Вот сидит и смотрит, картинка висит, зеркало, увидала свое отражение и обрадовалась. Подбила волосы под платок – глядь, а в зеркале тоже баба подбивает себе волосы; улыбнулась».

Глупее этой улыбки, которую изобразила Медведева, придумать трудно.

«Приходит доктор, зовет. Она идет в другую комнату и поклажу с собой несет. „Что с тобой? – спрашивает доктор: – Где болит?“ – „Проглотила!“ – „Что проглотила?“ – „Гвоздь проглотила“. – „Большой?“ – „Во-о!“ – и показала гвоздь в несколько вершков. – „Да ты бы померла, старуха, коли бы такой гвоздь проглотила“. – „Зачем помирать, живу!“ – „Ну, и что же

ты?“ – „Выпирает. Здесь выпирает, эвона прет“, – указывает баба в разные места тела. – „Ну, разденься“, – сказал доктор и ушел. И баба начинает раздеваться. Вот сняла шубенку, платок, кофту, юбку, рубаху, начинает разуваться, но не может достать до ноги – живот мешает. Вот она села на пол, сняла один башмак, другой башмак, тянет чулок, другой, ногой помогает. Разделась догола, начинает вставать, да и встать не может. Наконец встала и села на стул, сложила руки и сидит вот так вот!» Передо мной действительно, казалось, была голая баба.

Отличительным свойством Надежды Михайловны была ее почти детская непосредственность, которая проявлялась в совершенно неожиданной форме. Вот случай из ее жизни, ярко характеризующий эту ее особенность, так же как и ее наблюдательность, столь необходимую для характерной артистки, каковой она была по преимуществу. Надежда Михайловна под старость получила казенную пенсию, и ее благодарность выразилась в старческом обожании Александра III. Когда он умер, больная старуха захотела непременно видеть привоз тела в Москву, но доктора считали всякое волнение опасным для ее больного сердца. Однако она так настаивала, что пришлось ее везти. В одном из домов на Мясницкой было снято окно, откуда можно было смотреть процессию. Рано утром повезли туда Надежду Михайловну со всем штатом докторов и близких. Хлопот и волнений было немало, так как сердце больной внушало опасение: можно было ждать печального исхода во всякую минуту.

Когда показалась голова похоронной процессии и больная задрожала нервной дрожью, все были наготове. Один держал микстуру, чтобы лить ее в стакан, другой – капли с рюмкой, третий – нашатырный спирт. Все насторожились. Вдруг, неожиданно для всех, комната огласилась радостным, почти восторженным, детски-непосредственным восклицанием Надежды Михайловны: «Зад-то, зад-то какой!»

Она увидела у кучера, сидевшего на козлах катафалка, широкий круглый зад в огромных, жестких складках армяка, и этот кучерской зад так захватил внимание талантливой актрисы, что она проглядела самый гроб. Артистический инстинкт и наблюдательность характерной артистки пересилили верноподданнические чувства патриотки.

Артист Малого театра Александр Павлович Ленский обладал совершенно исключительной сценической мягкостью, с которой мог бы сравниться разве лишь В. И. Качалов. Я был влюблен в Ленского: и в его томные, задумчивые, большие голубые глаза, и в его походку, и в его пластику, и в его необыкновенно

выразительные и красивые кисти рук, и в его чарующий голос тенорового тембра, изящное произношение и тонкое чувство фразы, и в его разносторонний талант к сцене, живописи, скульптуре, литературе. Конечно, в свое время я усердно копировал его достоинства (тщетно!) и недостатки (успешно!).

О Гликерии Николаевне Федотовой я скажу здесь всего несколько слов, так как дальше мне придется немало говорить о ней и об ее художественно-этическом влиянии на меня. Г. Н. Федотова была прежде всего огромный талант, сама артистичность, превосходная истолковательница духовной сущности пьес, создательница внутреннего склада и рисунка своих ролей. Она была мастером художественной формы воплощения и блестящим виртуозом в области актерской техники.

Мой перечень великих артистов, имевших на меня большое влияние и послуживших мне образцами, далеко не полон. В нем не хватает М. Г. Савиной, О. О. и П. М. Садовских, П. А. Стре петовой, Н. А. Никулиной, Е. К. Лешковской и многих иностранных артистов.

Кроме того, за неимением места, я не могу говорить о тех, кто, как, например, А. И. Южин и другие, начинал свою артистическую карьеру вместе со мной.

Однако для одной из недавно ушедших от нас артисток я должен сделать исключение, чтобы объяснить, чем она была для меня. Я говорю о Ермоловой.

Мария Николаевна Ермолова – это целая эпоха для русского театра, а для нашего поколения – это символ женственности, красоты, силы, пафоса, искренней простоты и скромности. Ее данные были исключительны. У нее была гениальная чуткость, вдохновенный темперамент, большая нервность, неисчерпаемые душевные глубины. Не будучи характерной артисткой, она в течение полувека, почти не выезжая из Москвы, чуть ли не ежедневно жила на сцене и действовала от своего лица, сама себя выражала. И, несмотря на это, в каждой роли М. Н. Ермолова давала всегда особенный духовный образ, не такой, как предыдущий, не такой, как у всех.

Роли, созданные Ермоловой, живут в памяти самостоятельной жизнью, несмотря на то, что все они сотворены из одного и того же органического материала, из ее цельной духовной личности.

В противоположность ей, другие артистки ее типа оставляют в памяти лишь воспоминание об их собственной личности, а не о ролях, которые все похожи друг на друга и на них самих.

М. Н. Ермолова творила свои многочисленные и духовно-

разнообразные создания всегда одними и теми же, специфически ермоловскими, приемами игры, с типичным для нее многожестием, большой порывистостью, подвижностью, доходящей до метания, до бросания с одного конца сцены на другой, с вспышками вулканической страсти, достигающей до крайних пределов, с изумительной способностью искренно плакать, страдать, верить на сцене.

Внешние данные Марии Николаевны были не менее замечательны. У нее было превосходное лицо с вдохновенными глазами, сложение Венеры, глубокий, грудной, теплый голос, пластичность, гармоничность, ритмичность, даже в метании и порывах, беспредельное обаяние и сценичность, благодаря которым самые ее недостатки обращались в достоинства.

Все ее движения, слова, действия, даже если они бывали неудачны или ошибочны, были согреты изнутри теплым, мягким или пламенным, трепещущим чувством. Ко всем этим достоинствам ей дана была от природы совершенно исключительная психологическая чуткость. Знаток женского сердца, она умела, как никто, вскрывать и показывать «das ewig Weibliche», так же как и все изгибы до слез трогательной, до ужаса страшной, до смеха комичной женской души. Как часто великая артистка заставляла зрителей спектакля, всех поголовно, держать платок у глаз и утирать лившиеся слезы. Чтобы судить о силе и зара зительности ее воздействия, надо было постоять с ней на одних подмостках. Я удостоился этой радости, чести и блаженства, так как играл с ней в Нижнем Новгороде роль Паратова в «Бесприданнице». Незабываемый спектакль, в котором, казалось мне, я стал на минуту гениальным. И неудивительно: нельзя было не заразиться талантом от Ермоловой, стоя рядом с нею на подмостках.

При личном знакомстве с Марией Николаевной она удивляла искренним непониманием своего величия. Она была до болезненности конфузлива, застенчива и скромна.

Предложит кто-нибудь Ермоловой сыграть новую роль – и Мария Николаевна вспыхнет, вскочит с места, покраснеет, замечется по комнате, потом бросится к спасительной папиросе и начнет нервными движениями закуривать ее, произнося отрывисто своим грудным голосом: «Что это вы! Господь с вами! Да разве я могу? Да у меня ничего нет для этой роли! Зачем это я сунусь не в свое дело? Мало ли молодых актрис и без меня? Что это вы!..»

# Антон Павлович Чехов

## *1*

Где и когда я познакомился с Антоном Павловичем Чеховым – не помню[16]. Вероятно, это случилось в 18… 1.

В первый период нашего знакомства, то есть до возникновения Художественного театра, мы изредка встречались с ним на официальных обедах, юбилеях, в театрах.

Эти встречи не оставили в моей памяти никакого следа, за исключением трех моментов.

Помню встречу в книжном магазине А. С. Су ворина в Москве.

Сам хозяин, в то время издатель Чехова, стоял среди комнаты и с жаром порицал когото. Незнакомый господин в черном цилиндре и сером макинтоше в очень почтительной позе стоял рядом, держа только что купленную пачку книг, а А. П., опершись о прилавок, просматривал переплеты лежащих подле него книг и изредка прерывал речь А. С. Суворина короткими фразами, которые принимались взрывом хохота.

Очень смешон был господин в макинтоше. От прилива смеха и восторга он бросал пачку книг на прилавок и спокойно брал ее опять, когда становился серьезным.

Антон Павлович обратился и ко мне с какой-то приветливой шуткой, но я не ценил тогда его юмора.

Мне трудно покаяться в том, что Антон Павлович был мне в то время мало симпатичен.

Он мне казался гордым, надменным и не без хитрости. Потому ли, что его манера запрокидывать назад голову придавала ему такой вид – но она происходила от его близорукости: так ему было удобнее смотреть через пенсне. Привычка ли глядеть поверх говорящего с ним, или суетливая манера ежеминутно поправлять пенсне делали его в моих глазах надменным и неискренним, но на самом-то деле все это происходило от милой застенчивости, которой я в то время уловить не мог.

Другая малозначащая встреча, уцелевшая у меня в памяти, произошла в Москве, в театре Корша, на музыкально-литературном вечере в пользу фонда литераторов.

Я в первый раз выступал в настоящем театре перед настоящей публикой и был очень занят собой.

Не без умысла оставил я верхнее платье не за кулисами, как полагается актерам, а в коридоре партера. Я рассчитывал надеть

его здесь, среди любопытных взоров той публики, которую я собирался поразить.

В действительности случилось иначе. Мне пришлось торопиться, чтоб уйти незамеченным.

В эту-то критическую минуту и произошла встреча с Антоном Павловичем.

Он прямо подошел ко мне и приветливо обратился со следующими словами:

– Вы же, говорят, чудесно играете мою пьесу «Медведь». Послушайте, сыграйте же. Я приду смотреть, а потом напишу рецензию.

Помолчав, он добавил:

– И авторские получу.

Помолчав еще, он заключил:

– 1 руб. 25 коп.

Признаться, я обиделся тогда, зачем он не похвалил меня за только что исполненную роль.

Теперь я вспоминаю эти слова с умилением.

Вероятно, А. П. хотел ободрить меня своей шуткой после только что испытанной мною неудачи.

Обстановка третьей и последней уцелевшей в моей памяти встречи первого периода знакомства с А. П. такова: маленький, тесный кабинет редактора известного журнала.

Много незнакомых людей.

Накурено.

Известный в то время архитектор и друг А. П. Чехова демонстрировал план здания для народного дома, чайной и театра. Я робко возражал ему по своей специальности.

Все глубокомысленно слушали, а А. П. ходил по комнате, всех смешил и, откровенно говоря, всем мешал. В тот вечер он казался особенно жизнерадостным: большой, полный, румяный и улыбающийся.

Тогда я не понимал, что его так радовало.

Теперь я знаю.

Он радовался новому и хорошему делу в Москве. Он был счастлив тем, что к темным людям проникнет маленький луч света. И после всю жизнь его радовало все, что красит человеческую жизнь.

– Послушайте! это же чудесно, – говорил он в таких случаях, и детски чистая улыбка молодила его.

Второй период нашего знакомства с Антоном Павловичем богат дорогими для меня воспоминаниями.

Весной 189[7] года зародился Московский Художественно-общедоступный театр.

Пайщики набирались с большим трудом, так как новому делу не пророчили успеха.

Антон Павлович откликнулся по первому призыву и вступил в число пайщиков. Он интересовался всеми мелочами нашей подготовительной работы и просил писать ему почаще и побольше.

Он рвался в Москву, но болезнь приковывала его безвыездно к Ялте, которую он называл Чортовым островом, а себя сравнивал с Дрейфусом.

Больше всего он, конечно, интересовался репертуаром будущего театра.

На постановку его «Чайки» он ни за что не соглашался. После неуспеха ее в С.-Петербурге это было его больное, а следовательно, и любимое детище.

Тем не менее в августе 1898 года «Чайка» была включена в репертуар. Не знаю, каким образом Вл. И. Немирович-Данченко уладил это дело.

Я уехал в Харьковскую губернию писать mise en scXne.

Это была трудная задача, так как, к стыду своему, я не понимал пьесы. И только во время работы, незаметно для себя, я вжился и бессознательно полюбил ее. Таково свойство чеховских пьес. Поддавшись обаянию, хочется вдыхать их аромат.

Скоро из писем я узнал, что А. П. не выдержал и приехал в Москву. Приехал он, вероятно, для того, чтобы следить за репетициями «Чайки», которые уже начались тогда. Он очень волновался. К моему возвращению его уже не было в Москве. Дурная погода угнала его назад в Ялту. Репетиции «Чайки» временно прекратились.

Настали тревожные дни открытия Художественного театра и первых месяцев его существования.

Дела театра шли плохо. За исключением «Федора Иоанновича», делавшего большие сборы, ничто не привлекало публики. Вся надежда возлагалась на пьесу Гауптмана «Ганнеле», но московский митрополит Владимир нашел ее нецензурной и снял с репертуара театра.

Наше положение стало критическим, тем более что на «Чайку» мы не возлагали материальных надежд.

Однако пришлось ставить ее. Все понимали, что от исхода спектакля зависела судьба театра.

Но этого мало. Прибавилась еще гораздо большая ответственность. Накануне спектакля, по окончании малоудачной генеральной репетиции, в театр явилась сестра Антона Павловича – Мария Павловна Чехова.

Она была очень встревожена дурными известиями из Ялты.

Мысль о вторичном неуспехе «Чайки» при тогдашнем положении больного приводила ее в ужас, и она не могла примириться с тем риском, который мы брали на себя.

Мы тоже испугались и заговорили даже об отмене спектакля, что было равносильно закрытию театра.

Нелегко подписать приговор своему собственному созданию и обречь труппу на голодовку.

А пайщики? Что они сказали бы? Наши обязанности по отношению к ним были слишком ясны.

На следующий день в 8 часов занавес раздвинулся. Публики было мало. Как шел первый акт – не знаю. Помню только, что от всех актеров пахло валериановыми каплями. Помню, что мне было страшно сидеть в темноте и спиной к публике во время монолога Заречной и что я незаметно придерживал ногу, которая нервно тряслась.

Казалось, что мы проваливались. Занавес закрылся при гробовом молчании. Актеры пугливо прижались друг к другу и прислушивались к публике.

Гробовая тишина.

Из кулис тянулись головы мастеров и тоже прислушивались.

Молчание.

Кто-то заплакал. Книппер подавляла истерическое рыдание. Мы молча двинулись за кулисы.

В этот момент публика разразилась стоном и аплодисментами. Бросились давать занавес.

Говорят, что мы стояли на сцене вполоборота к публике, что у нас были страшные лица, что никто не догадался поклониться в сторону залы и что кто-то из нас даже сидел. Очевидно, мы не отдавали себе отчета в происходившем.

В публике успех был огромный, а на сцене была настоящая пасха. Целовались все, не исключая посторонних, которые ворвались за кулисы. Кто-то валялся в истерике. Многие, и я в том числе, от радости и возбуждения танцевали дикий танец.

В конце вечера публика потребовала посылки телеграммы автору.

С этого вечера между всеми нами и Антоном Павловичем установились почти родственные отношения.

* * *

Первый сезон окончился, и наступила весна, зазеленели деревья.

Вслед за ласточками перебрался на север и Антон Павлович.

Он поместился в маленькой квартире своей сестры, на Малой Дмитровке, Дегтярный переулок, дом Шишкова.

Самый простой стол посреди комнаты, такая же чернильница, перо, карандаш, мягкий диван, несколько стульев, чемодан с книгами и записками, словом, только необходимое и ничего лишнего. Это была обычная обстановка его импровизированного кабинета во время путешествия.

Со временем комната пополнилась несколькими эскизами молодых художников, всегда талантливыми, новыми по направлению и простыми. Тема этих картин в большинстве случаев тоже самая простая – русский пейзаж в духе Левитана: березки, речка, поле, помещичий дом и пр.

А. П. не любил, рамок, и потому обыкновенно этюды прикреплялись к стене кнопками.

Скоро на письменном столе появились тоненькие тетрадочки. Их было очень много. Антон Павлович был занят в то время корректурой своих мелких, забытых им рассказов самой ранней эпохи. Он готовил своему издателю Марксу новый выпуск мелких рассказов. Знакомясь с ними вновь, он добродушно хохотал, и тогда его густой баритон переливался по всей маленькой квартире.

Рядом с его комнатой часто шумел самовар, а вокруг чайного стола, точно калейдоскоп, сменялись посетители. Одни приходили, другие уходили.

Здесь часто и долго сиживали покойный художник Левитан, поэт Бунин, Вл. И. Немирович-Данченко, артист нашего театра Вишневский, Сулержицкий и многие другие.

Среди этой компании обыкновенно молчаливо сидела какая-нибудь мужская или женская фигура, почти никому не известная. Это была или поклонница, или литератор из Сибири, или сосед по имению, товарищ по гимназии, или друг детства, которого не помнил сам хозяин.

Эти господа стесняли всех и особенно самого А. П. Но он широко пользовался завоеванным себе правом: исчезать от гостей. Тогда из-за закрытой двери слышалось его покашливание и мерные шаги по комнате. Все привыкли к этим исчезновениям и знали, что, если соберется общество во вкусе А. П., он чаще появляется и даже сидит с ним, поглядывая через pince-nez на молчаливую фигуру непрошенного гостя.

Сам он не мог не принять посетителя или тем более намекнуть на то, что он засиживался. Мало того, А. П. сердился, когда это делали за него, хотя и улыбался от удовольствия, когда кто-нибудь удачно справлялся с таким посетителем. Если незнакомец слишком засиживался, А. П., бывало, приотворит

дверь кабинета и вызовет к себе кого-нибудь из близких.

– Послушайте же, – шептал он ему убедительно, плотно притворяя дверь, – скажите же ему, что я не знаю его, что я же никогда не учился в гимназии. У него же повесть в кармане, я же знаю. Он останется обедать, а потом будет читать… Нельзя же так… Послушайте…

Когда раздавался звонок, которого не любил А. П., он быстро садился на диван и сидел смирно, стараясь не кашлять. Все в квартире затихало, и гости замолкали или прятались по углам, чтоб при отворении двери вновь пришедший не догадался о присутствии живых лиц в квартире.

Слышалось шуршание юбок Марии Павловны, потом шум дверной цепи и разговор двух голосов.

– Занят? – восклицал незнакомый голос.

Длинная пауза.

– А-ха! – соображал он что-то.

Опять молчание. Потом долетали только отдельные слова.

– Приезжий – только две минутки.

– Хорошо, передам, – отвечала Мария Павловна.

– Небольшой рассказ… пьеса… – убеждал незнакомец.

– До свидания, – прощалась Мария Павловна.

– Низкий, низкий поклон… компетентное мнение такого человека…

– Хорошо, передам, – твердила Мария Павловна, – Поддержка молодых талантов… обязательно просвещенное покровительство…

– Непременно. До свидания, – еще любезнее прощалась Мария Павловна.

– Ох, виноват! – тут слышались: падение свертка, шорох бумаги, потом надевание калош, опять: – До свидания! Низкое, глубокое, преисполнен… минуты эстетического… глубокого… преисполнен до глубины…

Наконец дверь захлопывалась, и Мария Павловна клала на письменный стол несколько растрепанных рукописей с оборванной веревкой.

– Скажите же им, что я не пишу больше… Не нужно же писать… – говорил А. П., глядя на рукопись.

Тем не менее А. П. не только читал все эти рукописи, но и отвечал присылавшим их.

* * *

Не думайте, чтоб после успеха «Чайки» и нескольких лет его

отсутствия наша встреча была трогательна. А. П. сильнее обыкновенного пожал мне руку, мило улыбнулся – и только. Он не любил экспансивности. Я же чувствовал в ней потребность, так как сделался восторженным поклонником его таланта. Мне было уже трудно относиться к нему просто, как раньше, и я чувствовал себя маленьким в присутствии знаменитости. Мне хотелось быть больше и умнее, чем меня создал бог, и потому я выбирал слова, старался говорить о важном и очень напоминал психопатку в присутствии кумира. Антон Павлович заметил это и конфузился. И много лет после я не мог установить простых отношений, а ведь только их А. П. и искал со всеми людьми.

Кроме того, при этом свидании я не сумел скрыть впечатления фатальной перемены, происшедшей в нем. Болезнь сделала свое жестокое дело. Быть может, мое лицо испугало А. П., но нам было тяжело оставаться вдвоем.

К счастью, скоро пришел Немирович-Данченко, и мы заговорили о деле. Оно состояло в том, что мы хотели получить право на постановку его пьесы «Дядя Ваня».

– Зачем же, послушайте, не нужно – я же не драматург, – отнекивался А. П.

Хуже всего было то, что императорский Малый театр хлопотал о том же. А. И. Южин, так энергично отстаивавший интересы своего театра, не дремал.

Чтоб избавиться от мучительной необходимости обидеть отказом кого-нибудь из нас, А. П. придумывал всевозможные причины, чтоб не дать пьесы ни тому, ни другому театру.

– Мне же необходимо переделать пьесу, – говорил он Южину, а нас он уверял: – Я же не знаю вашего театра. Мне же необходимо видеть, как вы играете.

Случай помог нам. Кто-то из чиновников императорского театра пригласил А. П. для переговоров. Конечно, было бы правильнее, если б чиновник сам потрудился приехать к А. П.

Разговор начался весьма странно. Прежде всего чиновник спросил знаменитого писателя:

– Чем вы занимаетесь?

– Пишу, – ответил изумленный Антон Павлович.

– То есть, разумеется, я знаю… но… что вы пишете? – запутывался чиновник.

А. П. потянулся за шляпой, чтобы уходить.

Тогда его превосходительство еще неудач нее поспешил перейти прямо к делу. Оно состояло в том, что репертуарная комиссия, просмотревшая «Дядю Ваню», не согласилась с выстрелом в третьем акте. Необходимо было переделать финал. В протоколе были изложены приблизительно следующие

необъяснимые мотивы: нельзя допускать, чтоб в профессора университета, дипломированное лицо, стреляли из пистолета.

После этого А. П. раскланялся и ушел, попросив прислать ему копию этого замечательного протокола. Он показывал нам его с нескрываемым возмущением.

После этого комико-драматического происшествия вопрос решился сам собой. Тем не менее А. П. продолжал настойчиво твердить:

– Я же не знаю вашего театра.

Это была хитрость. Ему просто хотелось посмотреть «Чайку» в нашем исполнении. И мы дали ему эту возможность.

За неимением постоянного помещения наш театр временно обосновался в Никитском театре. Там и был объявлен спектакль без публики. Туда были перевезены все декорации.

Обстановка грязного, пустого, неосвещенного и сырого театра с вывезенной мебелью, казалось бы, не могла настроить актеров и их единственного зрителя. Тем не менее спектакль доставил удовольствие Антону Павловичу. Вероятно, он очень соскучился о театре за время «ссылки» в Ялте.

С каким почти детским удовольствием он ходил по сцене и обходил грязные уборные артистов. Он любил театр не только с показной его стороны, но и с изнанки.

Спектакль ему понравился, но некоторых исполнителей он осуждал. В том числе и меня за Тригорина.

– Вы же прекрасно играете, – сказал он, – но только не мое лицо. Я же этого не писал.

– В чем же дело? – спрашивал я.

– У него же клетчатые панталоны и дырявые башмаки. – Вот все, что пояснил мне А. П. на мои настойчивые приставания.

– Клетчатые же панталоны… и сигару курит вот так… – Он неискусно пояснил слова действием.

Больше я от него ничего не добился.

И он всегда так высказывал свои замечания: образно и кратко.

Они удивляли и врезались в память. А. П. точно задавал шарады, от которых не отделаешься до тех пор, пока их не разгадаешь.

Эту шараду я разгадал только через шесть лет, при вторичном возобновлении «Чайки».

В самом деле, почему я играл Тригорина хорошеньким франтом в белых панталонах и таких же туфлях «bain de mer» {морские купания (франц.).}? Неужели потому, что в него влюбляются? Разве этот костюм типичен для русского литератора? Дело, конечно, не в клетчатых брюках, драных

башмаках и сигаре. Нина Заречная, начитавшаяся милых, но пустеньких небольших рассказов Тригорина, влюбляется не в него, а в свою девическую грезу. В этом и трагедия подстреленной чайки. В этом насмешка и грубость жизни. Первая любовь провинциальной девочки не замечает ни клетчатых панталон, ни драной обуви, ни вонючей сигары. Это уродство жизни узнается слишком поздно, когда жизнь изломана, все жертвы принесены, а любовь обратилась в привычку. Нужны новые иллюзии, так как надо жить – и Нина ищет их в вере.

Однако я отвлекся.

Исполнение одной из ролей он осудил строго до жестокости. Трудно было предположить ее в человеке такой исключительной мягкости. А. П. требовал, чтоб роль была отобрана немедленно. Не принимал никаких извинений и грозил запретить дальнейшую постановку пьесы.

Пока шла речь о других ролях, он допускал милую шутку над недостатками исполнения, но стоило заговорить о неудавшейся роли; как А. П. сразу менял тон и тяжелыми ударами бил беспощадно:

– Нельзя же, послушайте. У вас же серьезное дело, – говорил он.

Вот мотив его беспощадности.

Этими же словами выяснилось и его отношение к нашему театру. Ни комплиментов, ни подробной критики, ни поощрений он не высказывал.

Всю эту весну благодаря теплой погоде А. П. провел в Москве и каждый день бывал на наших репетициях.

Он не вникал в нашу работу. Он просто хотел находиться в атмосфере искусства и болтать с веселыми актерами. Он любил театр, но пошлости в нем он не выносил. Она заставляла его или болезненно съеживаться, или бежать оттуда, где она появлялась.

– Мне же нужно, позвольте, меня ждут. И он уходил домой, усаживался на диван и думал.

Через несколько дней, точно рефлексом, А. П. произносил для всех неожиданно какую-то фразу, и она метко характеризовала оскорбившую его пошлость.

– Прррынципиально протестую, – неожиданно промолвил он однажды и закатился продолжительным хохотом. Он вспомнил невообразимо длинную речь одного не совсем русского человека, говорившего о поэзии русской деревни и употреблявшего это слово в своей речи.

* * *

Мы, конечно, пользовались каждым случаем, чтобы говорить о «Дяде Ване», но на наши вопросы А. П. отвечал коротко:

– Там же все написано.

Однако один раз он высказался определенно. Кто-то говорил о виденном в провинции спектакле «Дяди Вани». Там исполнитель заглавной роли играл его опустившимся помещиком, в смазных сапогах и в мужицкой рубахе. Так всегда изображают русских помещиков на сцене.

Боже, что сделалось с А. П. от этой пошлости!

– Нельзя же так, послушайте. У меня же написано: он носит чудесные галстуки. Чудесные! Поймите, помещики лучше нас с вами одеваются.

И тут дело было не в галстуке, а в главной идее пьесы. Самородок Астров и поэтически нежный дядя Ваня глохнут в захолустье, а тупица профессор блаженствует в С.-Петербурге и вместе с себе подобными правит Россией.

Вот затаенный смысл ремарки о галстуке…

«Дядя Ваня» имел у нас большой успех. По окончании спектакля публика требовала: «Телеграмму Чехову!»

* * *

Судя по письмам, А. П. жил всю зиму мечтой о поездке в Москву. Теперь он душевно привязался к нашему театру, которого ни разу не видел, если не считать импровизированного спектакля «Чайки».

Он задумал писать пьесу для нас.

«Но для этого необходимо видеть ваш театр», – твердил он в своих письмах.

Когда стало известно, что доктора запретили ему весеннюю поездку в Москву, мы поняли его намеки и решили ехать в Ялту со всей труппой и обстановкой.

…– го апреля 1900 года вся труппа с семьями, декорациями и обстановкой для четырех пьес выехала из Москвы в Севастополь. За нами потянулись кое-кто из публики, фанатики Чехова и нашего театра и даже один известный критик С. В. Васильев (Флеров). Он ехал со специальной целью давать подробные отчеты о наших спектаклях.

Это было великое переселение народов. Особенно запомнился мне в этом путешествии А. Р. Артем, который в первый раз в жизни расставался со своей женой. В дороге он выбрал себе «женой» А. Л. Вишневского, который стал за это время его энергией, его волей. Подъезжая к Севастополю, А. Р.

Артем спрашивал всех, есть ли там извозчики, не пришлось бы итти пешком в горы и т. д.

Очень часто, когда долго не было А. Л. Вишневского, А. Р. Артем посылал за ним. Всю дорогу старик говорил о смерти и был очень мрачен.

Под Севастополем, когда начались тоннели, скалы, красивые места, вся труппа высыпала на площадку. Вышел в первый раз за всю дорогу и мрачный Артем под конвоем А. Л. Вишневского. А. Л. Вишневский со свойственным ему темпераментом стал утешать Артема: «Нет, не умрешь ты, Саша! Зачем тебе умирать! Смотри: чайки, море, скалы – нет, не умрешь ты, Саша!»

А Артем, в котором под влиянием этих скал, моря, красивых поворотов, по которым мчался поезд, проснулся художник, смотрел уже горящими глазами на окружающие его картины, вдруг тряхнул головой и, зло повернувшись к А. Л. Вишневскому, коварно проговорил:

– Еще бы я умер! Чего захотел! И, досадливо отвернувшись, добавил:

– Ишь, что выдумал!

Крым встретил нас неприветливо. Ледяной ветер дул с моря, небо было обложено тучами, в гостиницах топили печи, а мы все-таки мерзли.

Театр стоял еще заколоченным с зимы, и буря срывала наши афиши, которых никто не читал.

Мы приуныли. Но вот взошло солнце, море улыбнулось, и нам стало весело.

Пришли какие-то люди, отодрали щиты от театра и распахнули двери. Мы вошли туда. Там было холодно, как в погребе. Это был настоящий подвал, который не выветришь и в неделю, а через два-три дня надо было уже играть. Больше всего мы беспокоились об Антоне Павловиче, как он будет тут сидеть в этом затхлом воздухе. Целый день наши дамы выбирали места, где ему лучше было бы сидеть, где меньше дует. Наша компания все чаще стала собираться около театра, вокруг которого закипела жизнь.

У нас праздничное настроение – второй сезон, все разоделись в новые пиджаки, шляпы, все это молодо, и ужасно всем нравилось, что мы актеры. В то же время все старались быть чрезмерно корректными – это, мол, не захудалый какой-нибудь театр, а столичная труппа.

Наконец, явилась какая-то расфранченная дама. Она объявила себя местной аристократкой, другом Чехова и потребовала литерную ложу на все спектакли. За ней потянулась к кассе публика и очень скоро разобрала все билеты на четыре

объявленных спектакля.

Ждали приезда Чехова. Пока О. Л. Книппер, отпросившаяся в Ялту, ничего не писала нам оттуда, и это беспокоило нас. В вербную субботу она вернулась с печальным известием о том, что А. П. захворал и едва ли сможет приехать в Севастополь.

Это всех опечалило. От нее мы узнали также, что в Ялте гораздо теплее (всегдашнее известие оттуда), что А. П. удивительный человек и что там собрались чуть не все представители русской литературы: Горький, Мамин-Сибиряк, Станюкович, Бунин, Елпатьевский, Найденов, Скиталец.

Это еще больше взволновало нас. В этот день все пошли покупать пасхи и куличи к предстоящему разговению на чужой стороне.

В полночь колокола звонили не так, как в Москве, пели тоже не так, а пасхи и куличи отзывались рахат-лукумом.

А. Р. Артем совершенно раскритиковал Севастополь, решив, что пасху можно встречать только на родине. Зато прогулка около моря после разговения и утренний весенний воздух заставили нас забыть о севере. На рассвете было так хорошо, что мы пели цыганские песни и декламировали стихи под шум моря.

На следующий день мы с нетерпением ожидали парохода, с которым должен был приехать А. П. Наконец мы его увидели. Он вышел последним из кают-компании, бледный и похудевший. А. П. сильно кашлял. У него были грустные, больные глаза, но он старался делать приветливую улыбку.

Мне захотелось плакать.

Наши фотографы-любители сняли его на сходне парохода, и эта сценка фотографирования попала в пьесу, которую он тогда вынашивал в голове («Три сестры»).

По общей бестактности посыпались вопросы о его здоровье.

– Прекрасно. Я же совсем здоров, – отвечал А. П.

Он не любил забот о его здоровье, и не только посторонних, но и близких. Сам он никогда не жаловался, как бы плохо себя ни чувствовал.

Скоро он ушел в гостиницу, и мы не беспокоили его до следующего дня. Остановился он у Ветцеля, не там, где мы все остановились (мы жили у Киста). Вероятно, он боялся близости моря.

* * *

На следующий день, то есть в пасхальный понедельник, начались наши гастроли. Нам предстояло двойное испытание –

перед А. П. и перед новой публикой.

Весь день прошел в волнении и хлопотах.

Я только мельком видел А. П. в театре. Он приходил осматривать свою ложу и беспокоился по двум вопросам: закроют ли его от публики и где будет сидеть «аристократка».

Несмотря на резкий холод, он был в легоньком пальто. Об этом много говорили, но он опять отвечал коротко:

– Послушайте! Я же здоров!

В театре была стужа, так как он был весь в щелях и без отопления. Уборные согревали керосиновыми лампами, но ветер выдувал тепло.

Вечером мы гримировались все в одной маленькой уборной и нагревали ее теплотой своих тел, а дамы, которым приходилось щеголять в кисейных платьицах, перебегали в соседнюю гостиницу. Там они согревались и меняли платья.

В 8 часов пронзительный ручной колокольчик сзывал публику на первый спектакль «Дяди Вани».

Темная фигура автора, скрывшегося в директорской ложе за спинами Вл. И. Немировича-Данченко и его супруги, волновала нас.

Первый акт был принят холодно. К концу успех вырос в большую овацию. Требовали автора. Он был в отчаянии, но все-таки вышел.

На следующий день переволновавшийся А. Р. Артем слег и на репетицию не пришел. Антон Павлович, страшно любивший лечить, как только узнал об этом, обрадовался пациенту. Да еще пациент этот был А. Р. Артем, которого он очень любил. Сейчас же с Тихомировым он отправился к больному. А мы все выслеживали и выспрашивали, как Антон Павлович будет лечить А. Р. Артема. Любопытно, что, идя к больному, Антон Павлович зашел домой и взял с собой молоток и трубочку.

– Послушайте, я же не могу так, без инструментов, – сказал он озабоченно.

И долго он его там выслушивал, выстукивал, а потом стал убеждать, что вообще лечиться не нужно. Дал какую-то мятную конфетку:

– Вот, послушайте же, скушайте это!

На этом лечение и кончилось, так как Артем на другой день выздоровел.

* * *

Антон Павлович любил приходить во время репетиций, но

так как в театре было очень холодно, то он только по временам заглядывал туда, а большую часть времени сидел перед театром на солнечной площадке, где обыкновенно грелись на солнышке актеры. Он весело болтал с ними, каждую минуту приговаривая:

– Послушайте, это же чудесное дело, это же замечательное дело – ваш театр. Это была, так сказать, ходовая фраза у Антона Павловича в то время. Обыкновенно бывало так: сидит он на площадке, оживленный, веселый, болтает с актерами или с актрисами – особенно с Книппер и Андреевой, за которыми он тогда ухаживал, и при каждой возможности ругает Ялту. Тут уже звучали трагические нотки.

– Это же море зимой черное, как чернила… Изредка вспыхивали фразы большого томления и грусти.

Тут же он, помню, по несколько часов во зился с театральным плотником и учил его «давать» сверчка.

– Он же так кричит, – говорил он, показывая, – потом столько-то секунд помолчит и опять: «тик-тик».

В определенный час на площадку приходил господин NN и начинал говорить о литературе совсем не то, что нужно. И Антон Павлович сейчас же куда-то незаметно стушевывался.

На следующий день после «Одиноких», которые произвели на него сильнейшее впечатление, он говорил:

– Какая это чудесная пьеса!

Говорил, что театр вообще очень важная вещь в жизни и что непременно надо писать для театра.

Насколько помню, первый раз он сказал это после «Одиноких».

Среди этих разговоров на площадке говорил о «Дяде Ване» – очень хвалил всех участвующих в этой пьесе и мне сказал только одно замечание про Астрова в последнем действии:

– Послушайте же, он же свистит. Это дядя Ваня хнычет, а он же свистит.

Я при своем тогдашнем прямолинейном мировоззрении никак не мог с этим примириться – как это человек в таком драматическом месте может свистеть.

На спектакль он приходил всегда задолго до начала. Он любил придти на сцену смотреть, как ставят декорации. В антрактах ходил по уборным и говорил с актерами о пустяках. У него всегда была огромная любовь к театральным мелочам – как спускают декорации, как освещают, и когда при нем об этих вещах говорили, он стоит, бывало, и улыбается.

Когда шла «Эдда Габлер», он часто, зайдя во время антракта в уборные, засиживался там, когда уже шел акт. Это нас смущало – значит, не нравится, думали мы, если он не торопится в

зрительный зал. И когда мы спросили у него об этом, он совершенно неожиданно для нас сказал:

– Послушайте же, Ибсен же не драматург!

«Чайки» Антон Павлович в Севастополе не смотрел – он видел ее раньше, а тут погода изменилась, пошли ветры, бури, ему стало хуже, и он принужден был уехать.

Спектакль «Чайки» шел при ужасных условиях. Ветер выл так, что у каждой кулисы стояло по мастеру, которые придерживали их, чтобы они не упали в публику от порывов ветра. Все время слышались с моря тревожные свистки пароходов и крики сирены. Платье на нас шевелилось от ветра, который гулял по сцене. Шел дождь.

Тут еще был такой случай. Нужно было во что бы то ни стало дать свет на сцене такой, который можно было получить, только оставив половину городского сада без освещения. Расстаться нам с этим эффектом, казалось, не было никакой возможности. У Владимира Ивановича Немировича-Данченко есть такие решительные минуты – он распорядился просто-напросто потушить половину городского сада.

Спектакль «Чайки» имел громадный успех. После спектакля собралась публика. И только что я вышел на какую-то лесенку с зонтиком в руках, кто-то подхватил меня, кажется, это были гимназисты. Однако осилить меня не могли. Положение мое было действительно плачевное: гимназисты кричат, подняли одну мою ногу, а на другой я прыгал, так как меня тащили вперед, зонтик куда-то улетел, дождь лил, но объясниться не было возможности, так как все кричали «ура». А сзади бежала жена и беспокоилась, что меня искалечат. К счастью, они скоро обессилели и выпустили меня, так что до подъезда гостиницы я дошел уже на обеих ногах. Но у самого подъезда они захотели еще что-то сделать и уложили меня на грязные ступеньки.

Вышел швейцар, стал меня обтирать, а запыхавшиеся гимназисты долго еще горячились и обсуждали, почему так случилось.

Все севастопольское начальство было уже нам знакомо, и перед отъездом в Ялту с разных сторон по телефону докладывали: «Нордвест, норд-ост, будет качка, не будет»; все моряки говорили, что все будет хорошо, качка будет где-то у Ай-Тодора, а тут загиб, и мы поедем по спокойному морю.

А вышло так, что никакого загиба не было, а тряхнуло нас так, что мы и до сих пор не забудем.

Потрепало нас в пути основательно. Многие из нас ехали с женами, с детьми. Некоторые севастопольцы приехали вместе с нами в Ялту. Няньки, горничные, дети, декорации, бутафория –

все это перемешалось на палубе корабля. В Ялте толпа публики на пристани, цветы, парадные платья, на море вьюга, ветер – одним словом, полный хаос.

Тут какое-то новое чувство – чувство того, что толпа нас признает. Тут и радость, и неловкость этого нового положения, первый конфуз популярности.

Не успели мы приехать в Ялту, разместиться по номерам, умыться, осмотреться, как я уже встречаю Вишневского, бегущего со всех ног, в полном экстазе; он орет, кричит, вне себя:

– Сейчас познакомился с Горьким – такое очарование! Он уже решил написать нам пьесу! Еще не видавши нас…

На следующее утро первым долгом пошли в театр. Там ломали стену, чистили, мыли, одним словом, работа шла вовсю. Среди стружек и пыли по сцене разгуливали: А. М. Горький с палкой в руках, Бунин, Миролюбов, Мамин-Сибиряк, Елпатьевский, Владимир Иванович Немирович-Данченко…

Осмотрев сцену, вся эта компания отправилась в городской сад завтракать. Сразу вся терраса наполнилась нашими актерами, и мы завладели всем садом. За отдельным столиком сидел Станюкович – он как-то не связывался со всей компанией.

Оттуда всем обществом, кто пешком, кто человек по шести в экипаже, отправились к Антону Павловичу.

У Антона Павловича был вечно накрытый стол либо для завтрака, либо для чая. Дом был еще не совсем достроен, а вокруг дома был жиденький садик, который он еще только что рассаживал.

Вид у Антона Павловича был страшно оживленный, преображенный, точно он воскрес из мертвых. Он напоминал – отлично помню это впечатление – точно дом, который простоял всю зиму с заколоченными ставнями, закрытыми дверями. И вдруг весной его открыли, и все комнаты засветились, стали улыбаться, искриться светом. Он все время двигался с места на место, держа руки назади, поправляя ежеминутна пенсне. То он на террасе, заполненной новыми книгами и журналами, то с несползающей с лица улыбкой покажется в саду, то во дворе. Изредка он скрывался у себя в кабинете и, очевидно, там отдыхал.

Приезжали, уезжали. Кончался один завтрак, подавали другой. Мария Павловна разрывалась на части, а Ольга Леонардовна, как верная подруга или как будущая хозяйка дома, с засученными рукавами деятельно помогала по хозяйству.

В одном углу литературный спор, в саду, как школьники, занимались тем, кто дальше бросит камень, в третьей кучке И. А. Бунин с необыкновенным талантом представляет что-то, а там, где Бунин, непременно стоит Антон Павлович и хохочет,

помирает от смеха. Никто так не умел смешить Антона-Павловича, как И. А. Бунин, когда он был в хорошем настроении.

Для меня центром явился Горький, который сразу захватил меня своим обаянием. В его необыкновенной фигуре, лице, выговоре на о, необыкновенной жестикуляции, показывании кулака в минуты экстаза, в светлой, детской улыбке, в каком-то временами трагически проникновенном лице, в смешной или сильной, красочной, образной речи сквозила какая-то душевная мягкость и грация, и, несмотря на его сутуловатую фигуру, в ней была своеобразная пластика и внешняя красота. Я часто ловил себя на том, что любуюсь его позой или жестом.

А влюбленный взгляд, который он часто останавливал на Антоне Павловиче, какое-то расплывающееся в улыбке лицо при малейшем звуке голоса Антона Павловича, добродушный смех при малейшей его остроте как-то сближали нас в общей' симпатии к хозяину дома.

Антон Павлович, всегда любивший говорить о том, что его увлекало в данную минуту, с наивностью ребенка подходил от одного к другому, повторяя все одну и ту же фразу: видел ли тот или другой из его гостей наш театр.

– Это же чудесное же дело! Вы непременно должны написать пьесу для этого театра. И без устали говорил о том, какая прекрасная пьеса «Одинокие».

Горький со своими рассказами об его скитальческой жизни. Мамин-Сибиряк с необыкновенно смелым юмором, доходящим временами до буффонады, Бунин с изящной шуткой, Антон Павлович со своими неожиданными репликами, Москвин с меткими остротами – все это делало одну атмосферу, соединяло всех в одну семью художников. У всех рождалась мысль, что все должны собираться в Ялте, говорили даже об устройстве квартир для этого. Словом, весна, море, веселье, молодость, поэзия, искусство – вот атмосфера, в которой мы в то-время находились.

Такие дни и вечера повторялись чуть не ежедневно в доме Антона Павловича.

* * *

У кассы театра толпилась разношерстная публика из расфранченных дам и кавалеров обеих столиц, учителей и служащих из разных провинциальных городов России, местных жителей и больных чахоткой, во время своей тоскливой зимы не забывших еще о существовании искусства.

Прошло первое представление с подношениями, подарками и

т. д. Несмотря на то, что в трагических местах садовый оркестр городского сада громко аккомпанировал нам полькой или маршем, успех был большой.

В городском саду, около террасы, шли горячие споры о новом направлении в искусстве, о новой литературе. Одни, даже из выдающихся писателей, не понимали самых элементарных вещей реального искусства, другие уходили в совершенно обратную сторону и мечтали увидеть на сцене то, что недостойно подмостков ее. Во всяком случае, спектакли вызвали споры чуть не до драки, – следовательно, достигали своей цели. Все здесь присутствовавшие литераторы словно вдруг вспомнили о существовании театра и кто тайно, кто явно мечтали о пьесе.

То, что отравляло Антону Павловичу спектакли, – это необходимость выходить на вызовы публики и принимать чуть ли не ежедневно овации. Нередко поэтому он вдруг неожиданно исчезал из театра, и тогда приходилось выходить и заявлять, что автора в театре нет. В большинстве случаев он приходил просто за кулисы и, переходя из уборной в уборную, жуировал закулисной жизнью, ее волнениями и возбуждениями, удачами и неудачами, нервностью, которая заставляла острее ощущать жизнь.

По утрам все собирались на набережную, я прилипал к А. М. Горькому, и во время прогулки он фантазировал о разных сюжетах для будущей пьесы. Эти разговоры поминутно прерывались выходками его необыкновенно темпераментного мальчика Максимки, который проделывал невероятные штуки.

Из нашего пребывания в Ялте у меня остался в памяти еще один эпизод. Как-то днем прихожу к Антону Павловичу – вижу, он свиреп, лют и мохнат; одним словом, таким я его никогда не видел. Когда он успокоился, выяснилось следующее. Его мамаша, которую он обожал, собралась, наконец, в театр смотреть «Дядю Ваню». Для старушки это был совершенно знаменательный день, так как она ехала смотреть пьесу Антоши. Ее хлопоты начались уже с самого раннего утра. Старушка перерыла все сундуки и на дне их нашла какоето старинного фасона шелковое платье, которое она и собралась надеть для торжественного вечера. Случайно этот план открылся, и Антон Павлович разволновался. Ему представилась такая картина: сын написал пьесу, мамаша сидит в ложе в шелковом платье. Эта сентиментальная картина так его обеспокоила, что он хотел ехать в Москву, чтобы только не участвовать в ней.

По вечерам собирались иногда в отдельном кабинете гостиницы «Россия»; кто-то что-то играл на рояли, все это было по-дилетантски наивно, но, несмотря на это, звуки музыки

моментально вызывали у Горького потоки слез.

Однажды как-то Горький увлекся и рассказал сюжет своей предполагаемой пьесы. Ночлежный дом, духота, нары, длинная, скучная зима. Люди от ужаса озверели, потеряли терпение и надежду и, истощив терпение, изводят друг друга и философствуют. Каждый старается перед другими показать, что он еще человек. Какой-то бывший официант особенно кичится своей грошовой бумажной манишкой – это единственный остаток от его прежней фрачной жизни. Кто-то из обитателей дома, чтобы насолить официанту, стащил эту бумажную грудь и разорвал ее пополам. Бывший официант находит эту разорванную манишку, и из-за этого поднимается целый ужас, свалка. Он в полном отчаянии, так как вместе с манишкой порваны всякие узы с прежней жизнью. Ругательства и споры затянулись до глубокой ночи, но были остановлены неожиданным известием о приближении обхода – полиции. Торопливые приготовления к встрече полиции, каждый мечется и прячет то, что ему дорого или компрометирует его. Все разлеглись по нарам и притворились спящими. Пришла полиция. Кое-кого без звания увели в участок, и нары засыпают; и только один богомолец-старик сползает в тишине с печи, вынимает из своей сумки восковой огарок, зажигает его и начинает усердно молиться. Откуда-то с нар просовывается голова татарина и говорит:

– Помолись за меня! На этом первый акт оканчивался. Следующие акты были едва намечены, так что разобраться в них было трудно. В последнем акте: весна, солнце, обитатели ночлежного дома роют землю. Истомленные люди вышли на праздник природы и точно ожили. Даже как будто под влиянием природы полюбили друг друга. Так у меня осталось в памяти все, что говорил мне о своей пьесе А. М. Горький.

Театр кончил всю серию своих постановок и закончил свое пребывание чудесным завтраком на громадной плоской крыше у Фанни Карловны Татариновой. Помню жаркий день, какой-то праздничный навес, сверкающее вдали море. Здесь была вся труппа, вся съехавшаяся, так сказать, литература с Чеховым и Горьким во главе, с женами и детьми.

Помню восторженные, разгоряченные южным солнцем речи, полные надежд и надежд без конца.

Этим чудесным праздником под открытым небом закончилось наше пребывание в Ялте.

* * *

В следующем году у нас шли: «Снегурочка», «Доктор Штокман», «Три сестры», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся».

С самого начала сезона Антон Павлович часто присылал письма то тому, то другому. У всех он просил сведений о жизни театра. Эти несколько строчек Антона Павловича, это его постоянное внимание незаметно для нас оказывали на театр большое влияние, которое мы можем оценить только теперь, после его смерти.

Он интересовался всеми деталями и особенно, конечно, репертуаром театра. А мы все время подзуживали его на то, чтобы он писал пьесу. Из его писем мы знали, что он пишет из военного быта, знали, что какой-то полк откуда-то куда-то уходит. Но догадаться по коротким, отрывочным фразам, в чем заключается сюжет пьесы, мы не могли. В письмах, как и в своих писаниях, он был скуп на слова. Эти отрывочные фразы, эти клочки его творческих мыслей мы оценили только впоследствии, когда уже узнали самую пьесу.

Ему или не писалось, или, напротив, пьеса была давно уже написана и он не решался расстаться с ней и заставлял ее вылеживаться в своем столе, но он всячески оттягивал присылку этой пьесы. В виде отговорки он уверял нас, что на свете столько прекрасных пьес, что: Надо же ставить Гауптмана, надо, чтобы Гауптман написал еще, а что он же не драматург и т. д.

Все эти отговорки приводили нас в отчаяние, и мы писали умоляющие письма, чтобы он поскорее прислал пьесу, спасал театр и т. п. Мы сами не понимали тогда, что мы насилуем творчество большого художника.

Наконец, пришли один или два акта пьесы, написанные знакомым мелким почерком. Мы их с жадностью прочли, но, как всегда бывает со всяким настоящим сценическим произведением, главные его красоты были скрыты при чтении. С двумя актами в руках невозможно было приступить ни к выработке макетов, ни к распределению ролей, ни к какой бы то ни было сценической подготовительной работе. И с тем большей энергией мы стали добиваться остальных двух актов пьесы. Получили мы их не без борьбы.

Наконец, Антон Павлович не только согласился прислать пьесу, но привез ее сам.

Сам он своих пьес никогда не читал. И не без конфуза и волнения он присутствовал при чтении пьесы труппе. Когда стали читать пьесу и за разъяснениями обращаться к Антону Павловичу, он, страшно сконфуженный, отнекивался, говоря:

– Послушайте же, я же там написал все, что знал.

И действительно, он никогда не умел критиковать своих пьес

и с большим интересом и даже удивлением слушал мнения других. Что его больше всего поражало и с чем он до самой смерти примириться не мог, это с тем, что его «Три сестры», а впоследствии «Вишневый сад» – тяжелая драма русской жизни. Он был искренно убежден, что это была веселая комедия, почти водевиль {См. письмо А. П. Чехова к М. П. Лилиной (Алексеевой) от 15 сентября 1903 г. (Примечание К. С. Станиславского)}. Я не помню, чтобы он с таким жаром отстаивал какое-нибудь другое свое мнение, как это, в том заседании, где он впервые услыхал такой отзыв о своей пьесе.

Конечно, мы воспользовались присутствием автора, чтобы извлечь все необходимые нам подробности. Но и тут он отвечал нам односложно. Нам в то время его ответы казались неясными и непонятными, и только потом мы оценили всю их необыкновенную образность и почувствовали, как они типичны для него и для его произведений.

Когда начались подготовительные работы, Антон Павлович стал настаивать, чтобы мы непременно пригласили одного его знакомого генерала. Ему хотелось, чтобы военно-бытовая сторона была до мельчайших подробностей правдива. Сам же Антон Павлович, точно посторонний человек, совершенно якобы непричастный к делу, со стороны наблюдал за нашей работой.

Он не мог нам помочь в нашей работе, в наших поисках внутренности прозоровского дома. Чувствовалось, что он этот дом знает подробно, видел его, но совершенно не заметил, какие там комнаты, мебель, предметы, его наполняющие, словом, он чувствовал только атмосферу каждой комнаты в отдельности, но не ее стены.

Так воспринимает литератор окружающую жизнь. Но этого слишком мало для режиссера, который должен определенно вычертить и заказать все эти подробности.

Теперь понятно, почему Антон Павлович так добродушно смеялся и улыбался от радости, когда задачи декоратора и режиссера совпадали с его замыслом. Он долго рассматривал макет декорации и, вглядываясь во все подробности, добродушно хохотал.

Нужна привычка для того, чтобы по макету судить о том, что будет, чтобы по макету понять сцену. Эта чисто театральная, сценическая чуткость была ему свойственна, так как Антон Павлович по природе своей был театральный человек. Он любил, понимал и чувствовал театр – конечно, с лучшей его стороны. Он очень любил повторять все те же рассказы о том, как он в молодости играл в разных пьесах, разные курьезы из этих любительских проб. Он любил тревожное настроение репетиций и

спектакля, любил работу мастеров на сцене, любил прислушиваться к мелочам сценической жизни и техники театра, но особенное пристрастие он питал к правдивому звуку на сцене.

Среди всех его волнений об участи пьесы он немало беспокоился о том, как будет передан набат в третьем акте во время пожара за сценой. Ему хотелось образно представить нам звук дребезжащего провинциального колокола. При каждом удобном случае он подходил к кому-нибудь из нас и руками, ритмом, жестами старался внушить настроение этого надрывающего душу провинциального набата.

Он бывал почти на всех репетициях своей пьесы, но очень редко, осторожно и почти трусливо выражал свои мнения. Лишь одно он отстаивал особенно энергично: как и в «Дяде Ване», так и здесь он боялся, чтобы не утрировали и не карикатурили провинциальной жизни, чтобы из военных не делали обычных театральных шаркунов с дребезжащими шпорами, а играли бы простых, милых и хороших людей, одетых в поношенные, а не театральные мундиры, без всяких театрально-военных выправок, поднятий плеч, грубостей и т. д.

– Этого же нет, – убеждал он особенно горячо, – военные же изменились, они же стали культурнее, многие же из них уже даже начинают понимать, что в мирное время они должны приносить с собой культуру в отдаленные медвежьи углы.

На этом он настаивал тем более, что тогдашнее военное общество, узнав, что пьеса написана из их быта, не без волнения ожидало ее появления на сцене.

Репетиции шли при участии рекомендованного Антоном Павловичем генерала, который так сжился с театром и судьбой репетируемой пьесы, что часто забывал о своей прямой миссии и гораздо больше волновался о том, что у того или иного актера не выходит роль или какое-нибудь отдельное место.

Антон Павлович просмотрел весь репертуар театра, делал свои односложные замечания, которые всегда заставляли задумываться над их неожиданностью и никогда не понимались сразу. И лишь по прошествии известного времени удавалось сжиться с этими замечаниями. Как на пример такого рода замечаний могу указать на упомянутое мною выше замечание о том, что в последнем акте «Дяди Вани» Астров в трагическую минуту свистит.

Антону Павловичу не удалось дождаться даже генеральной репетиции «Трех сестер», так как ухудшившееся здоровье погнало его на юг, и он уехал в Ниццу.

Оттуда мы получали записочки – в сцене такой-то, после слов таких-то, добавить такую-то фразу. Например: «Бальзак венчался

в Бердичеве» – было прислано оттуда.

Другой раз вдруг пришлет маленькую сценку. И эти бриллиантики, которые он присылал, просмотренные на репетициях, необыкновенно оживляли действие и подталкивали актеров к искренности переживания.

Было и такое его распоряжение из-за границы. В четвертом акте «Трех сестер» опустившийся Андрей, разговаривая с Ферапонтом, так как никто с ним больше не желал разговаривать, описывает ему, что такое жена с точки зрения провинциального, опустившегося человека. Это был великолепный монолог страницы в две. Вдруг мы получаем записочку, в которой говорится, что весь этот монолог надо вычеркнуть и заменить его всего лишь тремя словами:

– Жена есть жена!

В этой короткой фразе, если вдуматься в нее глубже, заключается все, что было сказано в длинном в две страницы монологе. Это очень характерно для Антона Павловича, творчество которого всегда было кратко и содержательно. За каждым его словом тянулась целая гамма разносторонних настроений и мыслей, о которых он умалчивал, но которые сами собой рождались в голове.

Вот почему у меня не было ни одного спектакля, несмотря на то, что пьеса игралась сотни раз, чтобы я не делал новых открытий в давно знакомом тексте и в не раз пережитых чувствах роли. Глубина чеховских произведений для вдумчивого и чуткого актера неисчерпаема.

Как волновал Антона Павловича первый спектакль «Трех сестер», можно судить по тому хотя бы, что за день до спектакля он уехал из того города, где нам был известен его адрес, неизвестно куда, чтобы таким образом не получать никаких известий о том, как прошел спектакль.

Успех пьесы был довольно неопределенный.

После первого акта были трескучие вызовы, актеры выходили к публике что-то около двенадцати раз. После второго акта вышли один раз. После третьего трусливо аплодировало несколько человек, и актеры выйти не могли, а после четвертого жидко вызывали один раз.

Пришлось допустить большую натяжку, чтобы телеграфировать Антону Павловичу, что пьеса имела «большой успех».

И только через три года после первой постановки публика постепенно оценила все красоты этого изумительного произведения и стала смеяться и затихать там, где этого хотел автор. Каждый акт уже сопровождался триумфом.

Пресса также долго не понимала этой пьесы. И как это ни странно, но первые достойные этой пьесы рецензии мы прочли в Берлине, когда ездили туда давать там свои спектакли.

В Москве в год ее постановки пьеса прошла всего несколько раз и затем была перевезена в Петербург. Туда же ожидали и Антона Павловича, но плохая погода и его здоровье помешали этому.

Вернувшись в Москву, театр возобновил подготовительные для будущего сезона работы. Приехал Антон Павлович. В труппе в это время стали поговаривать о возможной свадьбе Чехова и Книппер. Правда, их часто встречали вместе.

Однажды Антон Павлович попросил А. Л. Вишневского устроить званый обед и просил пригласить туда своих родственников и почему-то также и родственников О. Л. Книппер. В назначенный час все собрались и не было только Антона Павловича и Ольги Леонардовны. Ждали, волновались, смущались и, наконец, получили известие, что Антон Павлович уехал с Ольгой Леонардовной в церковь, венчаться, а из церкви поедет прямо на вокзал и в Самару, на кумыс.

А весь этот обед был устроен им для того, чтобы собрать в одно место всех тех лиц, которые могли бы помешать повенчаться интимно, без обычного свадебного шума. Свадебная помпа так мало отвечала вкусу Антона Павловича. С дороги А. Л. Вишневскому была послана телеграмма.

* * *

На следующий год Антон Павлович располагал прожить осень в Москве и лишь на самые холодные месяцы уехать в Ялту. Осенью он действительно приехал и жил здесь. Этот период как-то плохо сохранился у меня в памяти. Буду вспоминать обрывками.

Помню, например, что Антон Павлович смотрел репетиции «Дикой утки» и видно было – скучал. Он не любил Ибсена. Иногда он говорил:

– Послушайте же, Ибсен не знает жизни. В жизни так не бывает. В этой пьесе Антон Павлович не мог смотреть без улыбки на А. Р. Артема и все говорил:

– Я же напишу для него пьесу. Он же непременно должен сидеть на берегу реки и удить рыбу…

И тут же выдумал и добавил:

– …А Вишневский будет в купальне рядом мыться, плескаться и громко разговаривать… {А. Л. Вишневский жил в то время в

доме Сандуновских бань и каждый день ходил купаться. Это-то и натолкнуло А. П. на такую шутку. (Примечание К. С. Станиславского.)}.

И сам покатывался от такого сочетания.

Как-то на одной из репетиций, когда мы стали приставать к нему, чтобы он написал еще пьесу, он стал делать кое-какие намеки на сюжет будущей пьесы.

Ему чудилось раскрытое окно, с веткой белых цветущих вишен, влезающих из сада в комнату. Артем уже сделался лакеем, а потом ни с того ни с сего – управляющим. Его хозяин, а иногда ему казалось, что это будет хозяйка, всегда без денег, и в критические минуты она обращается за помощью к своему лакею или управляющему, у которого имеются скопленные откуда-то довольно большие деньги.

Потом появилась компания игроков на биллиарде. Один из них, самый ярый любитель, безрукий, очень веселый и бодрый, всегда громко кричащий. В этой роли ему стал мерещиться А. Л. Вишневский. Потом появилась боскетная комната, потом она опять заменилась биллиардной.

Но все эти щелки, через которые он открывал нам будущую пьесу, все же не давали нам решительно никакого представления о ней. И мы с тем большей энергией торопили его писать пьесу.

Насколько ему не нравился Ибсен, настолько он любил Гауптмана. В то время шли репетиции «Микаэля Крамера», и Антон Павлович усиленно следил за ними.

У меня осталась в памяти очень характерная черта его непосредственного и наивного восприятия впечатлений.

На генеральной репетиции второго акта «Микаэля Крамера» я, стоя на сцене, слышал иногда его смешок. Но так как действие, происходившее на сцене, не подходило к такому настроению зрителя, а мнением Антона Павловича я, конечно, очень дорожил, то этот смешок несказанно меня смущал. Кроме того, среди действия Антон Павлович несколько раз вставал и быстро ходил по среднему проходу, все продолжая посмеиваться. Это еще более смущало играющих.

По окончании акта я пошел в публику, чтобы узнать причину такого отношения Антона Павловича, и увидел его сияющего, так же возбужденно бегавшего по среднему проходу.

Я спросил о впечатлении. Ему очень понравилось.

– Как это хорошо! – сказал он. – Чудесно же, знаете, чудесно!

Оказалось, что смеялся он от удовольствия. Так смеяться умеют только самые непосредственные зрители.

Я вспомнил крестьян, которые могут засмеяться в самом неподходящем месте пьесы от ощущения художественной правды.

– Как это похоже! – говорят они в таких случаях.

* * *

В этом же сезоне он смотрел «Три сестры» и остался очень доволен спектаклем. Но, по его мнению, звон набата в третьем акте нам не удался. Он решил сам наладить этот звук. Очевидно, ему захотелось самому повозиться с рабочими, порежисеировать, поработать за кулисами. Ему, конечно, дали рабочих.

В день репетиции он подъехал к театру с извозчиком, нагруженным разными кастрюлями, тазами и жестянками. Сам расставил рабочих с этими инструментами, волновался, рассказывал, как кому бить, и, объясняя, конфузился. Бегал несколько раз из зала на сцену и обратно, но что-то ничего не выходило.

Наступил спектакль, и Чехов с волнением стал ждать своего звона. Звон получился невероятный. Это была какая-то какофония – колотили кто по чем попало, и невозможно было слушать пьесу.

Рядом с директорской ложей, где сидел Антон Павлович, стали бранить сначала звон, а потом и пьесу, и автора. Антон Павлович, слушая эти разговоры, пересаживался все глубже и глубже и, наконец, совсем ушел из ложи и скромно сел у меня в уборной.

– Что же это вы, Антон Павлович, не смотрите пьесу? – спросил я.

– Да послушайте же, там же ругаются…

Неприятно же. И так весь вечер и просидел у меня в уборной.

* * *

Антон Павлович любил придти до начала спектакля, сесть против гримирующегося и наблюдать, как меняется лицо от грима. Смотрел он молча, очень сосредоточенно. А когда какая-нибудь проведенная на лице черта изменит лицо в том направлении, которое нужно для данной роли, он вдруг обрадуется и захохочет своим густым баритоном. И потом опять замолчит и внимательно смотрит. Антон Павлович, по моему мнению, был великолепный физиономист. Однажды ко мне в уборную зашел один близкий мне человек, очень жизнерадостный, веселый, считавшийся в обществе немножко беспутным.

Антон Павлович все время очень пристально смотрел на него

и сидел с серьезным лицом, молча, не вмешиваясь в нашу беседу.

Когда господин ушел, Антон Павлович в течение вечера неоднократно подходил ко мне и задавал всевозможные вопросы по поводу этого господина. Когда я стал спрашивать о причине такого внимания к нему, Антон Павлович мне сказал:

– Послушайте, он же самоубийца.

Такое соединение мне показалось очень смешным. Я с изумлением вспомнил об этом через несколько лет, когда узнал, что человек этот действительно отравился.

Бывало и так: придешь к Антону Павловичу, сидишь, разговариваешь. Он на своем мягком диване сидит, покашливает и изредка вскидывает голову, чтобы через пенсне посмотреть на мое лицо.

Сам себе кажешься очень веселым. Придя к Антону Павловичу, забываешь все неприятности, какие бывали у меня до прихода к нему. Но вдруг он, воспользовавшись минутой, когда мы оставались одни, спросит:

– Послушайте! У вас же сегодня странное лицо. Что-нибудь случилось с вами?

* * *

Антон Павлович очень обижался, когда его называли пессимистом, а его героев неврастениками. Когда ему попадались на глаза статьи критиков, которые тогда с такой желчью придирались к нему, то он, тыкая пальцем в газету, говорил:

– Скажите же ему, что ему (критику) нужно водолечение… Он же тоже неврастеник, мы же все неврастеники.

Потом, бывало, заходит по комнате и, покашливая, с улыбкой, но со следами горького чувства повторит несколько раз, выделяя букву «и»:

– Писсимист!

Антон Павлович был самым большим оптимистом будущего, какого мне только приходилось видеть. Он бодро, всегда оживленно, с верой рисовал красивое будущее нашей русской жизни. А к настоящему относился только без лжи и не боялся правды. И те самые люди, которые называли его пессимистом, сами первые или раскисали, или громили настоящее, особенно восьмидесятые и девяностые годы, в которые пришлось жить Антону Павловичу. Если прибавить при этом его тяжелый недуг, который причинял ему столько страданий, его одиночество в Ялте и, несмотря на это, его всегда жизнерадостное лицо, всегда полное интереса ко всему, что его окружало, то вряд ли в этих

данных можно найти черты для портрета пессимиста.

* * *

Весною этого же [1902] года театр поехал в Петербург на гастроли. Антон Павлович, бывший к тому времени уже в Ялте, очень хотел поехать вместе с нами, но доктора не выпустили его из Ялты. Мы играли тогда в Панаевском театре и, помню, очень боялись, что нам не разрешат сыграть «Мещан» Горького.

Для цензуры был назначен до открытия сезона особенный спектакль «Мещан». На этом спектакле присутствовали великие князья, министры, разные чиновники из цензуры и т. д. Они должны были решить, можно играть эту пьесу или нельзя. Сыграли мы как можно деликатнее, с вырезками, которые мы же сами сделали.

Пьесу в конце концов разрешили. Цензурный комитет велел вымарать только одну фразу: «…в доме купца Романова»…

По окончании репетиции все заинтересовались артистом Б., игравшим роль Тетерева. Б. поступил к нам из певчих что-то на очень маленькое жалование, чтобы только не служить в хоре. Он обладал колоссальной фигурой и архиерейским басом. Несколько лет он пробыл незамеченным и, получив роль Тетерева, которая очень подошла к его данным, сразу прославился.

Помню, А. М. Горький очень носился в то время с Б., а Антон Павлович все твердил:

– Послушайте же, он же не для вашего театра.

И вот Б. после репетиции привели в зрительный зал. Светские дамы восторгались самородком; находили его и красивым, и умным, и обаятельным. А самородок сразу почувствовал себя как рыба в воде, стал страшно важен и для большего шика заявлял кому-нибудь из высшего света своим трескучим басом:

– Ах, извините, я вас не узнал.

Состоялся первый спектакль. Под сценой была спрятана дюжина вооруженных городовых. Масса мест в зале было занято тайной полицией – словом, театр был на военном положении.

К счастью, ничего особенного не произошло. Спектакль прошел с большим успехом. На следующий день, когда вышли хвалебные рецензии, Б. явился в театр в цилиндре.

Бывший в это время в конторе цензор просит познакомить его с Б.

После обычных при знакомстве приветствий легкая пауза и затем Б. вдруг начинает сетовать, что в Петербурге так мало газет.

– Как хорошо жить в Париже или Лондоне – там, говорят, выходит до шестидесяти газет в день…

И таким образом наивно проговорился о том, как ему приятно было читать хвалебные рецензии.

* * *

На втором спектакле захворала О. Л. Книппер. Болезнь сказалась очень опасной, потребовалась серьезная операция, и больную на носилках в карете скорой медицинской помощи отправили в больницу.

Посыпались телеграммы из Ялты в Петербург и обратно. Приходилось наполовину обманывать больного Антона Павловича. Видно было, что он очень тревожился, и в этих его беспокойных, заботливых телеграммах ясно сказывалась его необыкновенно мягкая, нежная душа. И все же, несмотря на все его стремления в Петербург, из Ялты его не выпустили.

Гастроли кончились, а Книппер уехать было нельзя. Труппа разъехалась. Через неделю или две и Книппер повезли в Ялту. Операция не удалась, и там она захворала и слегла. Столовая в доме Антона Павловича была превращена в спальню для больной, и А. П., как самая нежная сиделка, ухаживал за ней.

По вечерам он сидел в соседней комнате и перечитывал свои мелкие рассказы, которые он собирал в сборники. Некоторые из рассказов он совсем забыл и, перечитывая, сам хохотал во все горло, находя их остроумными и смешными.

Когда я приставал к нему с напоминаниями о новой пьесе, он говорил:

– А вот же, вот… – и при этом вынимал маленький клочок бумаги, исписанный мелким, мелким почерком.

Большим утешением в это печальное время был Иван Алексеевич Бунин.

Среди всех этих тревог и волнений Антона Павловича все-таки не покидала мысль оставить Ялту и переехать в Москву. Длинные вечера проходили в том, что нужно было подробно, в лицах, рассказывать всю жизнь театра. Он так интересовался жизнью в Москве, что спрашивал даже о том, что где строится в Москве. И надо было рассказывать ему, где, на каком углу строится дом, в каком стиле, кто его строит, сколько этажей и т. д. При этом он улыбался и иногда заключал:

– Послушайте, это же прекрасно!

Так его радовала всякая культура и благоустроенность. Но как врач Антон Павлович был, вероятно, не очень дальновиден,

так как решился перевезти жену в Москву в то время, когда она еще, очевидно, далеко не была готова к этому.

Они приехали как раз в то время, когда у нас производились весенние школьные экзамены. Экзамены эти производились в отдельном здании, выстроенном С. Т. Морозовым специально для наших репетиций на Божедомке. Там была сцена величиною почти с нашу и маленькая комнатка для смотрящих.

Сюда в день приезда и поспешили придти Антон Павлович с женой. А на следующий день Ольга Леонардовна захворала опять, и очень серьезно. Она была при смерти, и думали даже – безнадежна. Антон Павлович не отходил от больной ни днем, ни ночью, сам делал ей припарки и т. д. А мы поочередно дежурили у него, не ради больной, которая и без того была хорошо обставлена и куда нас не пускали доктора, а больше ради самого Антона Павловича, чтобы поддержать в нем бодрость.

В один из таких трудных дней, когда положение больной было особенно опасно, собрались все близкие и обсуждали, кого из знаменитых врачей пригласить. Каждый, как это всегда бывает в таких случаях, стоял за своего. В числе рекомендуемых упоминали одного из врачей, запятнавшего свое имя каким-то нехорошим поступком в смысле профессиональной этики.

Услыхав его имя, Антон Павлович необыкновенно решительно заявил, что если пригласят этого врача, то он должен будет навсегда уехать в Америку.

– Послушайте же, я же врач, – говорил он, – за это же меня выгонят из врачей…

Пока в доме происходил этот разговор, известный деятель печати Г-ий, я и один из наших актеров стояли на улице и курили, так как этого мы никогда не позволяли себе делать в квартире Антона Павловича. У дома напротив, возле пивной, стояла карета от Иверской. Шел разговор о том, что молодая жизнь может кончиться. Этот разговор так взволновал Г-ского, что он заплакал. Чтобы успокоиться, он стал, видимо, придумывать, что бы ему такое выкинуть. И вдруг без шляпы он перебегает улицу, входит в пивную, садится в карету из-под Иверской и пьет из бутылки пиво, дает кучеру Иверской три рубля и просит провезти себя в карете по бульвару. Опешивший кучер тронул лошадей. Колымага, тяжело подрагивая на ходу, покатила по бульвару, а оттуда нам приветливо помахивал ручкой Г-ский. Это был тот самый Г-ский, о котором так любил рассказывать Антон Павлович.

Антон Павлович страшно хохотал, когда ему рассказали об этом.

Одну из шуток Г-ского Антон Павлович очень любил

рассказывать.

Однажды в смутное время, когда часто бросали бомбы и вся полиция была настороже, по Тверской ехали Антон Павлович и Г-ский. Г-ский держал в руках завернутую в бумагу тыкву с огурцами. Проезжая мимо городового, Г-ский останавливает извозчика, подзывает городового и с серьезным, деловым лицом передает ему в руки завернутую тыкву. Городовой принял в руки тыкву. Когда извозчик тронул дальше, Г-ский как бы в виде предупреждения крикнул городовому:

– Бомба!

И шутники унеслись на лихаче дальше по Тверской. А опешивший городовой, боясь двинуться с места, стоял посередине улицы, бережно держа в руках завернутую тыкву.

– Я же все оглядывался, – говорил Антон Павлович, – мне хотелось увидеть, что он будет делать дальше, да так и не увидел.

Наступили летние каникулы, все разъехались, а больной все еще не было лучше – она все еще была в опасном положении.

До сих пор, несмотря на долгое знакомство с Антоном Павловичем, я не чувствовал себя с ним просто, не мог просто относиться к нему, я всегда помнил, что передо мною знаменитость, и старался казаться умнее, чем я есть.

Эта неестественность, вероятно, стесняла Антона Павловича. Он любил только простые отношения. Моя жена, которой сразу удалось установить с ним эти простые отношения, всегда чувствовала себя с ним свободнее меня. Нет возможности описать, о чем они вдвоем разговаривали и как эта легкая, непринужденная болтовня веселила и забавляла по природе естественного и простого Антона Павловича.

И только в эти долгие дни, которые я просиживал вместе с Антоном Павловичем в комнате рядом с больной, мне впервые удалось найти эту простоту в наших отношениях. Это время сблизило нас настолько, что Антон Павлович стал иногда обращаться ко мне с просьбами интимного характера, на которые он был так щепетилен. Так, например, узнавши, что я умею впрыскивать мышьяк, – а я как-то похвастался при нем своей ловкостью в этой операции, – он попросил меня сделать ему впрыскивание.

Наблюдая за моими приготовлениями, он одобрительно улыбался и готов был уже поверить в мою ловкость и опытность. Но дело в том, что я привык это делать только с новыми острыми иглами, а тут мне попалась игла уже довольно много поработавшая.

Он повернулся ко мне спиной, и я стал делать ему прокол. Тупая игла никак не могла проколоть кожу. Я сразу струсил, но

никак не мог покаяться в своей неловкости, стал колоть еще усиленнее и, очевидно, причинил ему значительную боль. Антон Павлович даже не вздрогнул, но только один раз коротко кашлянул, и, я помню, этот кашель убил меня. После этого кашля я совершенно растерялся и придумывал, как мне выйти из этого тягостного положения. Но ничего подходящего не приходило в голову.

Надавив на тело концом и повернув шприц несколько в бок, чтобы дать впечатление воткнутой иголки, я просто-напросто выпустил наружу всю жидкость, которая и вылилась на белье.

Когда операция кончилась и я сконфуженно клал шприц на место, Антон Павлович с приветливым лицом повернулся ко мне и сказал:

– Чудесно-с!

Больше, однако, он ко мне с этой просьбой не обращался, хотя мы и условились, что я всегда буду делать ему впрыскивания.

Большое место в тогдашних наших разговорах занимал наш новый театр, строившийся в Камергерском переулке. Так как Антону Павловичу нельзя было покидать больную, то ему приносили на дом планы, чертежи и т. д.

Антон Павлович за время болезни жены сам очень истощился и ослаб. Жили они в доме Сандуновских бань, окна выходили в переулок, в июне воздух был ужасный, пыльно, душно, а двинуться нельзя было никуда. Все разъехались, и при нем остались только я, жена и А. Л. Вишневский. Но и у меня уже все сроки прошли, надо было ехать на воды, чтобы успеть до начала сезона довести курс лечения до конца. Таким образом, бедный Антон Павлович осужден был остаться один. И А. Л. Вишневский, который был искренно к нему привязан, решил остаться при нем. А я с семьей уехал за границу.

Единственной отрадой Антона Павловича за это время был один очень ловкий жонглер в «Аквариуме», которого он изредка ходил смотреть, когда больная настолько поправилась, что ее можно было уже изредка оставлять. Наконец, чуть ли не в конце июня мы получили известие, что хотя Ольга Леонардовна уже и выходит, но о переезде ее в Ялту не может быть и речи. А между тем Антон Павлович изнемогал в Москве.

Мы предложили ему вместе с больной и А. Л. Вишневским воспользоваться нашим флигелем в имении моей матери, где мы обыкновенно проводили лето. Это было близко от Москвы, по Ярославской железной дороге, станция Тарасовка, имение Алексеева «Любимовка».

Туда вскоре и переехали Антон Павлович с больной женой,

сестра милосердия и А. Л. Вишневский.

О том, как они жили там, я уже знаю только по рассказам.

## 2

Это была весна нашего театра, самый благоуханный и радостный период его молодой жизни[17]. Мы ехали к Антону Павловичу в Крым, мы отправлялись в артистическую поездку, мы – гастролеры, нас ждут, о нас пишут. Мы – герои дня не только в Москве, но и в Крыму, т. е. в Севастополе и в Ялте. Мы сказали себе:

«Антон Павлович не может приехать к нам, так как он болен, поэтому мы едем к нему, так как мы здоровы. Если Магомет не идет к горе, гора идет к Магомету».

Артисты, их жены, дети, няни, рабочие, бутафоры, костюмеры, парикмахеры, несколько вагонов имущества, в самую распутицу, двинулись из холодной Москвы под южное солнце. Шубы долой! Вынимайте легкие платья, соломенные шляпы! Нужды нет, что день-другой померзнем в дороге! Зато там согреемся! Целый вагон был отдан в наше распоряжение. Ехать предстояло двое суток. Когда люди молоды и весна на дворе, все кажется веселым и радостным. Нельзя описать всех шуток, забавных сцен, комических происшествий во время нашего путешествия. Мы пели, шалили, заводили новые знакомства.

Вот наконец Бахчисарай; теплое весеннее утро, цветы, татарские яркие костюмы, живописные уборы, солнце. А вот и белый Севастополь! Мало в мире городов красивее его! Белый песок, белые дома, меловые горы, голубое небо, синее море с белой пеной волн, белые облака при ослепительном солнце, белые чайки! Однако через несколько часов небо покрылось тучами, море почернело, поднялся ветер, пошел дождь с хлопьями снега, загудела без перерыва зловещая сирена. Снова зима!

Бедный Антон Павлович, который должен был плыть к нам из Ялты в такую бурю! Но мы напрасно его прождали, напрасно искали на прибывшем из Ялты пароходе. От него пришла лишь телеграмма, извещавшая о его новом заболевании. Он едва ли приедет в Севастополь.

Летний театр, в котором мы должны были играть, стоял мрачно на берегу моря, с заколоченными дверями. Их всю зиму не открывали, а когда на наших глазах распахнули и мы вошли внутрь театра, нам показалось, что мы очутились на северном полюсе: так там было холодно и сыро! Ежедневно молодая труппа

наших артистов перед началом репетиций собиралась на площадке около театра. Тут же был известный театральный критик Васильев, приехавший для корреспонденции из Москвы.

«Так Гольдони странствовал со своими собственными критиками», – пояснял он свою роль в нашей труппе.

Настала пасха, вернулось тепло. Неожиданно приехал Чехов. И он стал приходить по утрам на общие сборища к театру, в городской сад. Однажды Антон Павлович услыхал, что ищут доктора для захворавшего артиста Артема, которого он очень любил и которому он впоследствии специально писал роли и в «Трех сестрах» (Чебутыкина), и в «Вишневом саде».

«Послушайте, я же доктор при театре!» – воскликнул Чехов. Он гордился своими медицинскими знаниями гораздо больше, чем литературным талантом.

«Я же доктор по профессии, но иногда пишу в свободное время», – говорил он очень серьезно. Чехов пошел лечить своего любимца Артема и прописал ему валерьяновых капель, т. е. то самое лекарство, которое в шутку дает всем его доктор Дорн – одно из действующих лиц его «Чайки».

Наступил первый спектакль. Мы показали Чехову, а кстати, и Севастополю, «Дядю Ваню». Успех был чрезвычайный. Автора вызывали без конца и меры. На этот раз Чехов был доволен исполнением. Он впервые видел наш театр в полной обстановке публичного спектакля. Во время антрактов Антон Павлович заходил ко мне, хвалил, а по окончании сделал одно лишь замечание по поводу отъезда Астрова:

«Он же свистит, послушайте… Свистит! Дядя Ваня плачет, а Астров свистит!»

И на этот раз большего я добиться от него не мог.

«Как же так, – говорил я себе, – грусть, безнадежность и – веселый свист?» Но и это замечание Чехова само собой ожило на одном из позднейших спектаклей. Я как-то взял да и засвистал: на авось, по доверию. И тут же почувствовал правду!

Верно! Дядя Ваня падает духом и предается унынию, а Астров свистит. Почему? Да потому, что он настолько изверился в людях и в жизни, что в недоверии к ним дошел до цинизма. Люди его уже не могут ничем огорчить. Но на счастье Астрова, он любит природу и служит ей идейно, бескорыстно; он сажает леса, а леса сохраняют влагу, необходимую для рек.

В числе пьес, привезенных нами тогда в Крым, была пьеса Гауптмана «Одинокие».

Антон Павлович видел ее впервые, и пьеса ему нравилась больше его собственных пьес.

«Это же настоящий драматург! Я же не драматург,

послушайте, я – доктор».

Из Севастополя мы переехали в Ялту, где нас ждал почти весь русский литературный мир, который, точно сговорившись, съехался в Крым к нашим гастролям. Там были в то время Бунин, Куприн, Мамин-Сибиряк, Чириков, Станюкович, Елпатьевский и, наконец, только что прославившийся тогда Максим Горький, живший в Крыму из-за болезни легких. Тут произошло наше знакомство с Горьким, которого мы общими усилиями убеждали писать нам пьесы. Одна из его будущих пьес, «На дне», была в то время уже задумана, быть может, даже набросана в основных чертах, и он рассказал мне ее содержание.

Кроме писателей в Крыму было много артистов, музыкантов, и среди них выделялся молодой С. В. Рахманинов.

Ежедневно, в известный час, все актеры и писатели сходились на даче Чехова, который угощал гостей завтраком. Хозяйничала сестра Антона Павловича, Мария Павловна, наш общий друг. На главном месте хозяйки восседала мать Антона Павловича, прелестная старушка, всеми нами любимая. Слушая рассказы об успехах пьес Антона Павловича, она, несмотря на свои преклонные лета, непременно захотела поехать в театр, чтобы смотреть не нас, конечно, а Антошину пьесу. В день ее выезда, придя до завтрака, я застал Чехова чрезвычайно взволнованным.

Оказывается, что мамаша вынула из сундука свое старинное шелковое платье, чтобы надеть его вечером в театр. Антон Павлович пришел в ужас: «Мамаша в шелковом платье смотрит пьесу Антоши! Послушайте, нельзя же так».

И тут же, после горячего восклицания, он закатывался веселым, очаровательным смехом, потому что бытовая картина мамаши, сидящей в шелковом платье и аплодирующей сыну, который написал пьесу и теперь ездит в театр, чтобы раскланиваться публике, казалась ему очень смешной и мещански-сентиментальной.

На ежедневных обедах у Чехова часто говорили о литературе. Эти споры специалистов открывали мне много важных и полезных для режиссера и актера тайн, о которых не ведают наши сухие педагоги по истории литературы. Чехов убеждал всех, чтобы они писали пьесы для Художественного театра. Однажды кто-то сказал, что из какой-то повести Чехова легко сделать пьесу. Принесли книгу и заставили Москвина читать рассказы. Его чтение так понравилось Антону Павловичу, что с тех пор ежедневно после обеда он заставлял талантливого артиста читать что-нибудь.

Вот как Москвин сделался присяжным чтецом чеховских рассказов на благотворительных концертах.

Наши гастроли в Крыму кончились. В награду за наш приезд Чехов и Горький обещали написать нам по пьесе. Между нами говоря, это и была одна из главных причин, почему гора двинулась к Магомету.

## *3*

Болезнь не позволяла Антону Павловичу приезжать в Москву во время сезона[18]. Но с наступлением тепла, весной 1899 года, он приехал с тайной надеждой увидеть «Чайку» и требовал, чтобы мы ее ему показали.

«Послушайте, мне же необходимо, я же автор, как же я буду дальше писать?» – твердил он при всяком удобном случае.

Как быть? Сезон кончился, помещение театра перешло на лето в другие руки, все наше имущество было вывезено и сложено в тесном сарае. Чтоб показать один спектакль Чехову, пришлось бы проделать почти ту же работу, что и для начала целого сезона, т. е. нанимать театр, рабочих, разбирать все декорации, бутафорию, костюмы, парики, привозить их в театр, созывать актеров, репетировать, устанавливать свет и проч., и проч. А в результате – показной спектакль окажется неудачным. Нельзя хорошо наладить его наскоро. Кроме того, неопытные актеры от непривычки к новому месту будут рассеянны, а это для чеховских пьес всего опаснее. В довершение всего зрительный зал походил на сарай, так как был совершенно пуст. По случаю ремонта из него была вывезена мебель. В пустом зале пьеса не зазвучит, и Чехов разочаруется. Но слово Чехова – для нас закон, и надо было исполнить его просьбу.

Показной спектакль состоялся в Никитском театре. На нем присутствовал Чехов и десяток зрителей. Впечатление, как мы и предполагали, было среднее. После каждого акта Антон Павлович прибегал на сцену, и лицо его далеко не отражало внутренней радости. Но при виде закулисной суеты он становился бодрым, улыбался, так как он любил кулисы и театр. Одних актеров Антон Павлович хвалил, другим же досталось. Особенно одной актрисе.

«Послушайте, – говорил он, – она же не может играть в моей пьесе. У вас же есть другая, чудесная исполнительница. Она же прекрасная артистка».

«Но как отнять роль? – заступались мы. – Ведь это равносильно выключению ее из труппы. Подумайте, какой это удар!»

«Послушайте, я же возьму пьесу», – заключал Чехов почти жестоко, удивляя нас своей твердостью и непоколебимостью.

Несмотря на исключительную нежность, деликатность и доброту, присущую Антону Павловичу, он в вопросах искусства был строг, неумолим и никогда не шел ни на какие компромиссы.

Чтоб не сердить и не волновать больного, ему не возражали, надеясь на то, что с течением времени все забудется. Но нет! Совершенно неожиданно Чехов вдруг изрекал: «Послушайте, не может же она играть в моей пьесе».

На показном спектакле Антон Павлович, по-видимому, избегал меня. Я ждал его в уборной, но он не пришел. Дурной знак! Нечего делать, я сам пошел к нему.

«Поругайте меня, Антон Павлович», – просил я его.

«Чудесно же, послушайте, чудесно! Только надо дырявые башмаки и брюки в клетку».

Больше я не мог ничего от него добиться. Что это? Нежелание высказать свое мнение, шутка, чтобы отвязаться, насмешка?.. Как же так: Тригорин – модный писатель, любимец женщин – и вдруг брюки в клетку и рваные башмаки. Я же, как раз наоборот, надевал для роли самый элегантный костюм: белые брюки, туфли, белый жилет, белую шляпу и делал красивый грим.

Прошел год или больше. Я снова играл роль Тригорина в «Чайке» – и вдруг, во время одного из спектаклей, меня осенило: «Конечно, именно дырявые башмаки и клетчатые брюки, и вовсе не красавчик! В этом-то и драма, что для молоденьких девушек важно, чтоб человек был писателем, печатал трогательные повести – тогда Нины Заречные, одна за другой, будут бросаться ему на шею, не замечая того, что он и незначителен как человек, и некрасив, и в клетчатых брюках, и в дырявых башмаках. Только после, когда любовные романы этих „чаек“ кончаются, они начинают понимать, что девичья фантазия создала то, чего на самом деле никогда не было».

Глубина и содержательность лаконических замечаний Чехова поразила меня. Она была весьма типична для него.

После успеха «Чайки» многие театры стали гоняться за Чеховым и вели с ним переговоры о постановке его другой пьесы – «Дядя Ваня».

Представители разных театров навещали Антона Павловича на дому, и он, вел с ними беседы при закрытых дверях. Это смущало нас, так как и мы были претендентами на его пьесу. Но вот однажды Чехов возвратился домой взволнованный и рассерженный. Оказалось, что один из начальствующих лиц театра, которому он давно, раньше нас, обещал свою пьесу, нехотя обидел Антона Павловича. Вероятно, не зная, что сказать и как начать разговор, директор спросил Чехова: «Чем вы теперь занимаетесь?»

«Пишу повести и рассказы, а иногда и пьесы».

Что было дальше, я не знаю. В конце свидания Чехову преподнесли протокол репертуарной комиссии театра, в котором было сказано много лестных слов об его пьесе, принятой для постановки, однако, при одном условии – чтобы автор переделал конец третьего акта, в котором возмущенный дядя Ваня стреляет в профессора Серебрякова.

Чехов краснел от возмущения, говоря о глупом разговоре, и тотчас же, цитируя нелепые мотивы переделки пьесы, как они были изложены в протоколе, разражался продолжительным смехом. Только один Чехов умел так неожиданно рассмеяться в такую минуту, когда меньше всего можно было ждать от него веселого порыва.

Мы внутренне торжествовали, так как предчувствовали, что на нашей улице праздник, т. е. судьба «Дяди Вани» решена в нашу пользу. Так, конечно, и случилось.

Пьеса была отдана нам, чему Антон Павлович был чрезвычайно рад. Мы тотчас же принялись за дело. Надо было прежде всего воспользоваться присутствием Антона Павловича, чтобы договориться с ним об его авторских желаниях. Как это ни странно, но он не умел говорить о своих пьесах. Он смущался, конфузился и, чтобы выйти из неловкого положения и избавиться от нас, прибегал к своей обычной присказке: «Послушайте, я же написал, там же все сказано».

Или грозил нам:

«Послушайте, я же не буду больше писать пьес. Я же получил за „Чайку“ вот…»

И он вынимал при этом из кармана пятачок, показывал его нам, – и снова закатывался продолжительным смехом. Мы тоже не могли удержаться от смеха. Беседа временно теряла свой деловой характер. Но, выждав, мы возобновляли допрос, пока наконец Чехов не намекнет нам случайно брошенным словом на интересную мысль пьесы или на оригинальную характеристику своих героев. Так, например, мы говорили о роли самого дяди Вани. Принято считать, что он, в качестве управляющего имением профессора Серебрякова, должен носить традиционный театральный костюм помещика: высокие сапоги, картуз, иногда плетку в руках, так как предполагается, что помещик объезжает имение верхом. Но Чехов возмутился.

«Послушайте, – горячился он, – ведь там же все сказано. Вы же не читали пьесы».

Мы заглянули в подлинник, но никаких указаний не нашли, если не считать нескольких слов о шелковом галстуке, который носил дядя Ваня.

«Вот, вот же! Все же написано», – убеждал нас Чехов.

«Что написано? – недоумевали мы. – Шелковый галстук?»

«Конечно же, послушайте, у него же чудесный галстук, он же изящный, культурный человек. Это же неправда, что наши помещики ходят в смазных сапогах. Они же воспитанные люди, прекрасно одеваются, в Париже. Я же все написал».

Этот ничтожный намек отражал, по мнению Антона Павловича, всю драму – драму современной русской жизни: бездарный, никому не нужный профессор блаженствует; он незаслуженно пользуется дутой славой знаменитого ученого, он сделался кумиром Петербурга, пишет глупые ученые книги, которыми зачитывается старуха Войницкая.

В порыве общего увлечения даже сам дядя Ваня некоторое время был под его обаянием, считал его великим человеком, работал на него бескорыстно в имении, чтобы поддержать знаменитость. Но оказалось, что Серебряков – мыльный пузырь, не по праву занимающий высокий пост, а живые талантливые люди, дядя Ваня и Астров, в это время гноят свою жизнь в медвежьих углах обширной не устроенной России. И хочется призвать к кормилу власти настоящих работников и тружеников, прозябающих в глуши, и посадить их на высокие посты вместо бездарных, хотя и знаменитых Серебряковых.

После разговора с Антоном Павловичем внешний образ дяди Вани почему-то ассоциировался в моем воображении с образом П. И. Чайковского.

При распределении ролей пьесы было также немало курьезов. Выходило так, что некоторые любимые Чеховым актеры нашего театра должны были играть все роли пьесы.

Когда это оказывалось невозможным, Антон Павлович грозил нам: «Послушайте, я же перепишу конец третьего акта и пошлю пьесу в Репертуарный комитет».

Трудно теперь поверить, что после премьеры «Дяди Вани» мы собрались тесной компанией в ресторане и лили там слезы, так как спектакль, по мнению всех, провалился. Однако время сделало свое дело: спектакль был признан, продержался более двадцати лет в репертуаре и стал известен в России, Европе и Америке.

Все артисты играли хорошо – и Книппер, и Самарова, и Лужский, и Вишневский.

Наибольший успех имели Лилина, Артем и я в роли Астрова, которую я не любил вначале и не хотел играть, так как всегда мечтал о другой роли – самого дяди Вани. Однако Владимиру Ивановичу удалось сломить мое упрямство и заставить меня полюбить Астрова.

## 4

После успеха «Чайки» и «Дяди Вани» театр не мог уже обойтись без новой пьесы Чехова[19]. Таким образом, наша судьба с тех пор находилась в руках Антона Павловича: будет пьеса, будет и сезон, не будет пьесы – театр потеряет свой аромат.

Естественно, что мы интересовались ходом работы писателя. Самые свежие сведения о нем получались от О. Л. Книппер. Однако почему она так хорошо осведомлена обо всем? Почему она поминутно проговаривается то о здоровье Антона Павловича, то о погоде в Крыму, то о пьесе, то о приезде или неприезде в Москву Чехова?..

«Э-э! – сказали мы с Петром Ивановичем»…

Наконец, к общей радости, Чехов прислал первый акт новой пьесы – без названия.

Потом пришел второй акт, третий – не хватало только последнего. Наконец приехал и сам Антон Павлович с последним актом, и было назначено чтение пьесы в присутствии самого автора. В фойе был поставлен большой стол, покрытый сукном, все расселись вокруг него, с Чеховым и режиссерами в центре. Присутствовали: вся труппа, служащие, кое-кто из рабочих и из портных. Настроение было приподнятое.

Автор волновался и чувствовал себя неуютно на председательском месте. Он то и дело вскакивал, отходил, прохаживался, особенно в те минуты, когда разговор принимал, по его мнению, неверное или просто неприятное для него направление.

Обмениваясь впечатлениями по поводу только что прочитанной пьесы, одни называли ее драмой, другие – трагедией, не замечая того, что эти названия приводили Чехова в недоумение. Один из ораторов, с восточным акцентом, стараясь блеснуть своим адвокатским красноречием, начал с пафосом свою речь трафаретными словами: «Я прынцыпыально не согласен с автором, но…» и т. д.

Этого «прынцыпыально» Антон Павлович не выдержал. Он ушел из театра, стараясь остаться незамеченным. Когда его отсутствие обнаружилось, мы не сразу поняли происшедшее и подумали, что он захворал.

По окончании беседы я бросился к Чехову на квартиру и застал его не только расстроенным и огорченным, но и сердитым, каким он редко бывал.

«Нельзя же так, послушайте… Прынцыпыально!..» – воскликнул он, передразнивая оратора.

Должно быть, трафаретная фраза переполнила терпение

Антона Павловича. Но была и более важная причина. Оказывается, что драматург был уверен, что он написал веселую комедию, а на чтении все приняли пьесу как драму и плакали, слушая ее.

Это заставило Чехова думать, что пьеса непонятна и провалилась.

После первого чтения пьесы началась режиссерская работа. Прежде всего В. И. Немирович-Данченко, как всегда, направил литературную часть, а я, как полагается, написал подробную мизансцену: кто, куда, для чего должен переходить, что должен чувствовать, что должен делать, как выглядеть и проч.

Артисты работали усердно и потому довольно скоро срепетировали пьесу настолько, что все было ясно, понятно, верно. И тем не менее пьеса не звучала, не жила, казалась скучной и длинной. Ей не хватало чего-то. Как мучительно искать это что-то, не зная, что это! Все готово, надо бы объявлять спектакль, но если пустить его в том виде, в каком пьеса застыла на мертвой точке, – успеха не будет. А между тем мы чувствовали, что есть элементы для него, что для этого все подготовлено и не хватает только магического чего-то. Сходились, усиленно репетировали, впадали в отчаяние, расходились, а на следующий день опять повторялось то же самое, но безрезультатно.

«Господа, все это потому, что мы мудрим, – вдруг решил кто-то. – Мы играем самую чеховскую скуку, самое настроение, мы тянем, надо поднять тон, играть в быстром темпе, как водевиль».

После этого мы начали играть быстро, т. е. старались говорить и двигаться скоро, отчего комкалось действие, просыпался текст слов, целые фразы. Получалась общая сутолока, от которой становилось еще скучнее. Трудно было даже понимать то, о чем говорят действующие лица и что происходит на сцене.

В одну из таких мучительных репетиций произошел интересный случай, о котором мне хочется рассказать. Дело было вечером. Работа не ладилась. Актеры остановились на полуслове, бросили играть, не видя толка в репетиции. Доверие к режиссеру и друг к другу было подорвано. Такой упадок энергии является началом деморализации.

Все расселись по углам, молчали в унынии. Тускло горели две-три электрические лампочки, и мы сидели в полутьме; сердце билось от тревоги и безвыходности положения. Кто-то стал нервно царапать пальцами о скамью, от чего получился звук скребущей мыши. Почему-то этот звук напомнил мне о семейном очаге; мне стало тепло на душе, я почуял правду, жизнь, и моя интуиция заработала. Или, может быть, звук скребущей мыши в

соединении с темнотой и беспомощностью состояния имел когда-то какое-то значение в моей жизни, о котором я сам не ведаю. Кто определит пути творческого сверхсознания!

По тем или другим причинам я вдруг почувствовал репетируемую сцену. Стало уютно на сцене. Чеховские люди зажили. Оказывается, они совсем не носятся со своей тоской, а, напротив, ищут веселья, смеха, бодрости; они хотят жить, а не прозябать. Я почуял правду в таком отношении к чеховским героям, это взбодрило меня, и я интуитивно понял, что надо было делать.

После этого работа снова закипела. Не ладилась только роль Маши у Книппер, но с ней занялся Владимир Иванович, и при дальнейших репетициях у нее тоже вскрылось что-то в душе, и роль пошла превосходно.

Бедный Антон Павлович не дождался спектакля. Он уехал за границу под предлогом ухудшения здоровья, хотя я думаю, что была и другая причина, т. е. волнение за свою пьесу. Это предположение подтверждалось и тем, что он не давал нам своего адреса, по которому мы должны были бы известить его о результате спектакля. Его не знала даже сама Книппер, а казалось бы, что она…

Вместо Антона Павловича остался его ставленник по военным делам, милый полковник, который должен был следить, чтобы не было никаких упущений по части обмундировки, выправки, привычек офицеров, их жизни и быта и проч. На эту сторону Антон Павлович обращал особое внимание, так как по городу ходили слухи, что Чехов написал пьесу против военных, и это вызывало в их среде смущение, недобрые чувства и тревожные ожидания. На самом деле Антон Павлович меньше всего хотел обижать военное сословие. Он прекрасно относился к нему, особенно к армейцам, которые, по его словам, несли культурную миссию, приезжая в медвежьи углы и принося с собой новые запросы, знания, искусство, веселье и радость.

В связи с постановкой «Трех сестер» вспоминается еще случай, характеризующий Чехова.

Во время генеральных репетиций мы получили от него из-за границы письмо, опять-таки без точного обозначения адреса. Оно гласило только: «Вычеркнуть весь монолог Андрея в последнем акте и заменить его словами: „Жена есть жена“». В рукописи автора у Андрея был блестящий монолог, великолепно рисующий мещанство многих русских женщин: до замужества они хранят в себе налет поэзии и женственности, но, выйдя замуж, спешат надеть капот, туфли, безвкусные и богатые уборы; в такие же капоты и туфли облачаются их души. Что сказать о таких

женщинах и стоит ли долго на них останавливаться? «Жена – есть жена!» Тут посредством интонации актера все может быть выражено. И на этот раз сказался содержательный и глубокомысленный лаконизм Чехова.

На премьере имел очень большой успех первый акт, изображающий именины Ирины; пришлось многократно выходить на вызовы (которые в то время еще не были отменены).

Но после других актов и по окончании пьесы аплодисменты были настолько жидки, что мы с натяжкой выходили по разу. Нам тогда казалось, что спектакль не имел успеха и что пьеса и исполнение не приняты. Потребовалось много времени, чтобы творчество Чехова и в этой пьесе дошло до зрителей.

В смысле актерского и режиссерского творчества этот спектакль считается одним из лучших в нашем театре. Действительно, Книппер, Лилина, Савицкая, Москвин, Качалов, Грибунин, Вишневский, Громов (а впоследствии Леонидов), Артем, Лужский, Самарова могут считаться образцовыми исполнителями и создателями классических чеховских образов. Я также имел успех в роли Вершинина, но не у себя самого, так как не нашел в этой роли того самочувствия и состояния, которое создается при полном слиянии с ролью и поэтом.

А. П. Чехов, по возвращении из-за границы, остался доволен нами, но только жалел, что не так звонили и изображали военные сигналы во время пожара. Он поминутно печалился и жаловался нам на это. Мы предложили ему самому перерепетировать закулисные звуки пожара и предоставили ему для этого весь сценический аппарат.

Антон Павлович с радостью принял на себя роль режиссера и, с увлечением принявшись за дело, дал целый список вещей, которые следовало приготовить для звуковой пробы. Я не был на репетиции, боясь мешать ему, и потому не знал, что там происходило.

На спектакле, после сцены пожара, Антон Павлович вошел в мою уборную, тихо и скромно сел в угол дивана и молчал. Я удивился и стал расспрашивать его.

«Послушайте, нельзя же так! Они же ругаются!» – коротко объяснил он мне.

Оказывается, что рядом с директорской ложей сидела компания зрителей, которая сильно ругала пьесу, актеров, театр, а когда началась какофония звуков пожара, они не поняли, что это должно было изображать, и стали хохотать, острить и глумиться, не зная, что рядом с ними сидел автор пьесы и режиссер пожарных звуков.

Рассказав о происшедшем, Антон Павлович закатился

добродушным смехом, а потом закашлялся так, что стало страшно за него и его болезнь.

## *5*

Мне посчастливилось наблюдать со стороны за процессом создания Чеховым его пьесы «Вишневый сад»[20]. Как-то при разговоре с Антоном Павловичем о рыбной ловле наш артист А. Р. Артем изображал, как насаживают червя на крючок, как закидывают удочку донную или с поплавком. Эти и им подобные сцены передавались неподражаемым артистом с большим талантом, и Чехов искренно жалел о том, что их не увидит большая публика в театре. Вскоре после этого Чехов присутствовал при купании в реке другого нашего артиста, и тут же решил: «Послушайте, надо же, чтобы Артем удил рыбу в моей пьесе, а N. купался рядом в купальне, барахтался бы там и кричал, а Артем злился бы на него за то, что он ему пугает рыбу».

Антон Павлович мысленно видел их на сцене – одного удящим около купальни, другого – купающимся в ней, т. е. за сценой. Через несколько дней Антон Павлович объявил нам торжественно, что купающемуся ампутировали руку; но, несмотря на это, он страстно любит играть на биллиарде своей единственной рукой.

Рыболов же оказался стариком-лакеем, скопившим деньжонки.

Через некоторое время в воображении Чехова стало рисоваться окно старого помещичьего дома, через которое лезли в комнату ветки деревьев. Потом они зацвели снежно-белым цветом. Затем в воображаемом Чеховым доме поселилась какая-то барыня.

«Но только у вас нет такой актрисы. Послушайте! Надо же особую старуху, – соображал Чехов. – Она же все бегает к старому лакею и занимает у него деньги…»

Около старухи очутился не то ее брат, не то дядя – безрукий барин, страстный любитель игры на биллиарде. Это большое дитя, которое не может жить без лакея.

Как-то раз последний уехал, не приготовив барину брюк, и потому он пролежал весь день в постели…

Мы зна ем теперь, что уцелело в пьесе, и что отпало без всякого следа, или оставило незначительный след.

Летом 1902 года, когда Антон Павлович готовился писать пьесу «Вишневый сад», он жил вместе со своей женой – О. А. Чеховой-Книппер, артисткой театра, в нашем домике, в имении

моей матери – Любимовке. Рядом, в семье наших соседей, жила англичанка, гувернантка, маленькое худенькое существо с двумя длинными девичьими косами, в мужском костюме. Благодаря такому соединению, не сразу разберешь ее пол, происхождение и возраст. Она обращалась с Антоном Павловичем запанибрата, что очень нравилось писателю. Встречаясь ежедневно, они говорили друг другу ужасную чепуху. Так, например, Чехов уверял англичанку, что он в молодости был турком, что у него был гарем, что он скоро вернется к себе на родину и станет пашой, и тогда выпишет ее к себе. Якобы в благодарность, ловкая гимнастка-англичанка прыгала к нему на плечи и, усевшись на них, здоровалась за Антона Павловича со всеми проходившими мимо них, т. е. снимала шляпу с его головы и кланялась ею, приговаривая на ломаном русском языке, по-клоунски комичном: «Здласьте! Здласьте! Здласьте!»

При этом она наклоняла голову Чехова в знак приветствия.

Те, кто видел «Вишневый сад», узнают в этом оригинальном существе прототип Шарлотты.

Прочтя пьесу, я сразу все понял и написал свои восторги Чехову. Как он заволновался! Как он усиленно уверял меня, что Шарлотта непременно должна быть немкой и непременно худой и большой – такой, как артистка Муратова, совершенно непохожая на англичанку, с которой была списана Шарлотта.

Роль Епиходова создалась из многих образов. Основные черты взяты со служащего, который жил на даче и ходил за Антоном Павловичем. Чехов часто беседовал с ним, убеждал его, что надо учиться, надо быть грамотным и образованным человеком.

Чтобы стать таковым, прототип Епиходова прежде всего купил себе красный галстук и захотел учиться по-французски. Не знаю, какими путями, идя от служащего, Антон Павлович пришел к образу довольно полного, уже не молодого Епиходова, которого он дал в первой редакции пьесы.

Но у нас не было подходящего по фигуре актера и, в то же время, нельзя было не занять в пьесе талантливого и любимого Антоном Павловичем актера И. М. Москвина, который в то время был юный и худой. Роль передали ему, и молодой артист применил ее к своим данным, причем воспользовался экспромтом своим на первом капустнике, о котором речь впереди. Мы думали, что Антон Павлович рассердится за эту вольность, но он очень хохотал, а по окончании репетиции сказал Москвину: «Я же именно такого и хотел написать. Это чудесно, послушайте!»

Помнится, что Чехов дописал роль в тех контурах, которые создались у Москвина.

Роль студента Трофимова была также списана с одного из тогдашних обитателей Любимовки.

Осенью 1903 года Антон Павлович Чехов приехал в Москву совершенно больным. Это, однако, не мешало ему присутствовать почти на всех репетициях его новой пьесы, окончательное название которой он никак не мог еще тогда установить.

Однажды вечером мне передали по телефону просьбу Чехова заехать к нему по делу.

Я бросил работу, помчался и застал его оживленным, несмотря на болезнь. По-видимому, он приберегал разговор о деле к концу, как дети вкусное пирожное. Пока же, по обыкновению, все сидели за чайным столом и смеялись, так как там, где Чехов, нельзя было оставаться скучным. Чай кончился, и Антон Павлович повел меня в свой кабинет, затворил дверь, уселся в свой традиционный угол дивана, посадил меня напротив себя и стал, в сотый раз, убеждать меня переменить некоторых исполнителей в его новой пьесе, которые, по его мнению, не подходили:

«Они же чудесные артисты», – спешил он смягчить свой приговор.

Я знал, что эти разговоры были лишь прелюдией к главному делу, и потому не спорил. Наконец мы дошли и до дела. Чехов выдержал паузу, стараясь быть серьезным. Но это ему не удавалось – торжественная улыбка изнутри пробивалась наружу.

«Послушайте, я же нашел чудесное название для пьесы. Чудесное!» – объявил он, смотря на меня в упор.

«Какое?» – заволновался я.

«Вишневый сад», – и он закатился радостным смехом.

Я не понял причины его радости и не нашел ничего особенного в названии. Однако, чтоб не огорчить Антона Павловича, пришлось сделать вид, что его открытие произвело на меня впечатление. Что же волнует его в новом заглавии пьесы? Я начал осторожно выспрашивать его, но опять натолкнулся на эту странною особенность Чехова: он не умел говорить о своих созданиях. Вместо объяснения Антон Павлович начал повторять на разные лады, со всевозможными интонациями и звуковой окраской: «Вишневый сад. Послушайте, это чудесное название! Вишневый сад. Вишневый!»

Из этого я понимал только, что речь шла о чем-то прекрасном, нежно любимом: прелесть названия передавалась не в словах, а в самой интонации голоса Антона Павловича. Я осторожно намекнул ему на это; мое замечание опечалило его, торжественная улыбка исчезла с его лица, наш разговор перестал клеиться, и наступила неловкая пауза.

После этого свидания прошло несколько дней или неделя… Как-то во время спектакля он зашел ко мне в уборную и с торжественной улыбкой присел к моему столу: Чехов любил смотреть, как мы готовимся к спектаклю. Он так внимательно следил за нашим гримом, что по его лицу можно было угадывать, удачно или неудачно кладешь на лицо краску.

«Послушайте, не Вишневый, а Вишнёвый сад», – объявил он и закатился смехом.

В первую минуту я даже не понял, о чем идет речь, но Антон Павлович продолжал смаковать название пьесы, напирая на нежный звук «ё» в слове «Вишнёвый», точно стараясь с его помощью обласкать прежнюю, красивую, но теперь ненужную жизнь, которую он со слезами разрушал в своей пьесе. На этот раз я понял тонкость: «Вишневый сад» – это деловой, коммерческий сад, приносящий доход. Такой сад нужен и теперь. Но «Вишнёвый сад» дохода не приносит, он хранит в себе и в своей цветущей белизне поэзию былой барской жизни. Такой сад растет и цветет для прихоти, для глаз избалованных эстетов. Жаль уничтожать его, а надо, так как процесс экономического развития страны требует этого.

Как раньше, так и на этот раз, во время репетиций «Вишневого сада» приходилось точно клещами вытягивать из Антона Павловича замечания и советы, касавшиеся его пьесы. Его ответы походили на ребусы, и надо было их разгадывать, так как Чехов убегал, чтобы спастись от приставания режиссеров. Если бы кто-нибудь увидел на репетиции Антона Павловича, скромно сидевшего где-то в задних рядах, он бы не поверил, что это был автор пьесы. Как мы ни старались пересадить его к режиссерскому столу, ничего не выходило. А если и усадишь, то он начинал смеяться. Не поймешь, что его смешило: то ли, что он стал режиссером и сидел за важным столом; то ли, что он находил лишним самый режиссерский стол; то ли, что он соображал, как нас обмануть и спрятаться в своей засаде.

«Я же все написал, – говорил он тогда, – я же не режиссер, я – доктор».

Сравнивая, как держал себя на репетициях Чехов, с тем, как вели себя другие авторы, удивляешься необыкновенной скромности большого человека и безграничному самомнению других, гораздо менее значительных писателей. Один из них, например, на мое предложение сократить многоречивый фальшивый, витиеватый монолог в его пьесе сказал мне с горечью обиды в голосе: «Сокращайте, но не забывайте, что вы ответите перед историей».

Напротив, когда мы дерзнули предложить Антону Павловичу

выкинуть целую сцену – в конце второго акта «Вишневого сада», – он сделался очень грустным, побледнел от боли, которую мы ему причинили тогда, но, подумав и оправившись, ответил: «Сократите!»

И никогда больше не высказал нам по этому поводу ни одного упрека.

Я не буду описывать постановки «Вишневого сада», которую мы так много играли в Москве, Европе и Америке. Припомню лишь факты и условия, при которых ставилась пьеса.

Спектакль налаживался трудно; и неудивительно: пьеса очень трудна. Ее прелесть в неуловимом, глубоко скрытом аромате. Чтобы почувствовать его, надо как бы вскрыть почку цветка и заставить распуститься его лепестки. Но это должно произойти само собой, без насилия, иначе сомнешь нежный цветок, и он завянет.

В описываемое время наша внутренняя техника и умение воздействовать на творческую душу артистов по-прежнему были примитивны. Таинственные ходы к глубинам произведений не были еще точно установлены нами. Чтобы помочь актерам, расшевелить их аффективную память, вызвать в их душе творческие провидения, мы пытались создать для них иллюзию декорациями, игрою света и звуков. Иногда это помогало, и я привык злоупотреблять световыми и слуховыми сценическими средствами.

«Послушайте! – рассказывал кому-то Чехов, но так, чтобы я слышал, – я напишу новую пьесу, и она будет начинаться так: „Как чудесно, как тихо! Не слышно ни птиц, ни собак, ни кукушек, ни совы, ни соловья, ни часов, ни колокольчиков и ни одного сверчка“».

Конечно, камень бросался в мой огород.

В первый раз с тех пор, как мы играли Чехова, премьера его пьесы совпадала с пребыванием его в Москве. Это дало нам мысль устроить чествование любимого поэта. Чехов очень упирался, угрожал, что останется дома, не приедет в театр. Но соблазн для нас был слишком велик, и мы настояли. Притом же первое представление совпало с днем именин Антона Павловича (17/30 января).

Назначенная дата была уже близка, надо было подумать и о самом чествовании и о подношениях Антону Павловичу. Трудный вопрос! Я объездил все антикварные лавки, надеясь там набрести на что-нибудь, но кроме великолепной шитой музейной материи мне ничего не попалось. За неимением лучшего пришлось украсить ею венок и подать его в таком виде.

«По крайней мере, – думал я, – будет поднесена

художественная вещь».

Но мне досталось от Антона Павловича за ценность подарка.

«Послушайте, ведь это же чудесная вещь, она же должна быть в музее», – попрекал он меня после юбилея.

«Так научите, Антон Павлович, что же надо было поднести?» – оправдывался я.

«Мышеловку, – серьезно ответил он, подумав. – Послушайте, мышей же надо истреблять». Тут он сам расхохотался.

«Вот художник Коровин чудесный подарок мне прислал! Чудесный!»

«Какой?» – интересовался я.

«Удочки».

И все другие подарки, поднесенные Чехову, не удовлетворили его, а некоторые так даже рассердили своей банальностью.

«Нельзя же, послушайте, подносить писателю серебряное перо и старинную чернильницу».

«А что же нужно подносить?»

«Клистирную трубку. Я же доктор, послушайте. Или носки. Моя же жена за мной не смотрит. Она актриса. Я же в рваных носках хожу. Послушай, дуся, говорю я ей, у меня палец на правой ноге вылезает. Носи на левой ноге, говорит. Я же не могу так!» – шутил Антон Павлович и снова закатывался веселым смехом.

Но на самом юбилее он не был весел, точно предчувствуя свою близкую кончину.

Когда после третьего акта он, мертвенно бледный и худой, стоя на авансцене, не мог унять кашля, пока его приветствовали с адресами и подарками, у нас болезненно сжалось сердце. Из зрительного зала ему крикнули, чтобы он сел. Но Чехов нахмурился и простоял все длинное и тягучее торжество юбилея, над которым он добродушно смеялся в своих произведениях. Но и тут он не удержался от улыбки.

Один из литераторов начал свою речь почти теми же словами, какими Гаев приветствует старый шкаф в первом акте: «Дорогой и многоуважаемый… (вместо слова „шкаф“ литератор вставил имя Антона Павловича)… приветствуя вас» и т. д.

Антон Павлович покосился на меня – исполнителя Гаева, и коварная улыбка пробежала по его губам.

Юбилей вышел торжественным, но он оставил тяжелое впечатление. От него отдавало похоронами. Было тоскливо на душе.

Сам спектакль имел лишь средний успех, и мы осуждали себя за то, что не сумели, с первого же раза, показать наиболее важное, прекрасное и ценное в пьесе.

Антон Павлович умер, так и не дождавшись настоящего успеха своего последнего благоуханного произведения.

Со временем, когда спектакль дозрел, в нем еще раз обнаружили свои большие дарования многие из артистов нашей труппы – в первую очередь О. Л. Книппер, исполнявшая главную роль – Раневской, Москвин – Епиходов, Качалов – Трофимов, Леонидов – Лопахин, Грибунин – Пищик, Артем – Фирс, Муратова – Шарлотта. Я также имел успех в роли Гаева и получил на репетиции похвалу от самого Антона Павловича Чехова – за последний, финальный уход в четвертом акте.

Подходила весна 1904 года. Здоровье Антона Павловича все ухудшалось. Появились тревожные симптомы в области желудка, и это намекало на туберкулез кишок.

Консилиум постановил увезти Чехова в Баденвейлер. Начались сборы за границу. Нас всех, и меня в том числе, тянуло напоследок почаще видеться с Антоном Павловичем.

Но далеко не всегда здоровье позволяло ему принимать нас. Однако, несмотря на болезнь, жизнерадостность не покидала его. Он очень интересовался спектаклем Метерлинка, который в то время усердно репетировался. Надо было держать его в курсе работ, показывать ему макеты декораций, объяснять мизансцены.

Сам он мечтал о новой пьесе совершенно нового для него направления.

Действительно, сюжет задуманной им пьесы был как будто бы не чеховский. Судите сами: два друга, оба молодые, любят одну и ту же женщину. Общая любовь и ревность создают сложные взаимоотношения. Кончается тем, что оба они уезжают в экспедицию на северный полюс. Декорация последнего действия изображает громадный корабль, затертый в льдах. В финале пьесы оба приятеля видят белый призрак, скользящий по снегу. Очевидно, это тень или душа скончавшейся далеко на родине любимой женщины.

Вот все, что можно было узнать от Антона Павловича о новой задуманной пьесе.

Во время заграничной поездки, по рассказам О. Л. Книппер-Чеховой, Антон Павлович наслаждался культурной жизнью Европы. Сидя на своем балкончике в Баденвейлере, он следил за работой, происходившей в почтовом отделении, которое было напротив его комнаты. Люди шли туда со всех сторон, сносили свои мысли, выраженные в письме, отсюда эти мысли разносились по всему свету.

«Это чудесно!» – восклицал он…

Летом 1904 года пришла печальная весть из Баденвейлера о смерти Антона Павловича.

«Ich sterbe» – были последние слова умирающего. Смерть его была красива, спокойна и торжественна.

Чехов умер, и после своей смерти стал еще более любим на родине, в Европе и Америке. Однако, несмотря на свой успех и популярность, он остался многими непонятым и недооцененным. Вместо некролога – выскажу несколько своих мыслей о нем.

До сих пор еще существует мнение, что Чехов – поэт будней, серых людей, что пьесы его – печальная страница русской жизни, свидетельство духовного прозябания страны. Неудовлетворенность, парализующая все начинания, безнадежность, убивающая энергию, полный простор для развития родовой славянской тоски. Вот мотивы его сценических произведений.

Но почему эта характеристика Чехова так резко противоречит моим представлениям и воспоминаниям о покойном? Я вижу его гораздо чаще бодрым и улыбающимся, чем хмурым, несмотря на то, что я знавал его в плохие периоды болезни. Там, где находился больной Чехов, чаще всего царила шутка, острота, смех и даже шалость.

Кто лучше его умел смешить или говорить глупости с серьезным лицом? Кто больше его ненавидел невежество, грубость, нытье, сплетню, мещанство и вечное питье чая?

Кто больше его жаждал жизни, культуры, в чем бы и как бы они ни проявлялись?

Всякое новое полезное начинание – зарождающееся ученое общество или проект нового театра, библиотеки, музея – являлось для него подлинным событием. Даже простое очередное благоустройство жизни необычайно оживляло, волновало его.

Например, помню его детскую радость, когда я рассказал ему однажды о большом строящемся доме у Красных ворот в Москве взамен плохонького одноэтажного особняка, который был снесен. Об этом событии Антон Павлович долго после рассказывал с восторгом всем, кто приходил его навещать: так сильно он искал во всем предвестников будущей русской и всечеловеческой культуры, не только духовной, но даже и внешней.

То же и в его пьесах: среди полной безнадежности восьмидесятых и девяностых годов то и дело загораются в них светлые мечты, бодрящие предсказания о жизни через двести, триста или тысячу лет, ради которой мы все должны теперь страдать; о новых изобретениях, благодаря которым будут летать по воздуху, об открытии шестого чувства.

А заметили ли вы, как часто при исполнении пьес Чехова в зрительном зале раздается смех, да такой звонкий, веселый, какого мы не слышим на других спектаклях? Когда же Чехов

берется за водевиль, то доводит шутку до размеров уморительного буфа.

А его письма? Когда я их читаю, от меня, конечно, не ускользает общее настроение грусти. Но на ее фоне блестят, точно весело мигающие звезды на ночном горизонте, остроумные словечки, смешные сравнения, уморительные характеристики.

Нередко дело доходит до дурачества, до анекдота и шуток прирожденного, не унывающего весельчака и юмориста, который жил в душе Антоши Чехонте, а впоследствии – и в душе больного, истомленного Чехова.

Когда здоровый человек чувствует себя бодро и весело, это – естественно, нормально. Но когда больной, приговоренный самим собою к смерти (ведь Чехов – доктор), прикованный, как узник, к ненавистному ему месту, вдали от близких я друзей, не видя для себя просвета впереди, тем не менее умеет и смеяться, и жить светлыми мечтами, верой в будущее, заботливо накапливая культурные богатства для грядущих поколений, то такую жизнерадостность и жизнеспособность следует признать чрезвычайной, исключительной, гораздо выше нормы. Все пьесы Чехова пропитаны этим стремлением к лучшей жизни и кончаются искренней верой в грядущее будущее. Удивляешься тому, что такая вера живет в душе смертельно больного, прожившего тяжелую жизнь гениального поэта.

Почему же брюнеты-пессимисты устремляют свое внимание только на мрачные стороны его души и творчества и так слабо отмечают светлые? Или они смешивают самого драматурга с ролями, им создаваемыми? Но для того, чтобы написать Иванова, не надо самому быть им. Точно так же, как для того, чтобы создать Городничего, Судью, Землянику в «Ревизоре», нет необходимости, чтобы Гоголь стал взяточником.

Я думаю, совершенно наоборот: Чехов и Гоголь потому так ярко написали Иванова, Городничего и других, что они сами не были такими.

Или, может быть, Чехову следовало бы приклеить веселенькие концы к своим пьесам в духе тех, к которым приучил нас кинематограф: неожиданную или давно ожидаемую свадьбу, или общее примирение, или полное семейное благополучие, или другое бодрое окончание, рассчитанное на бесконечные вызовы? Тогда, может быть, он избежал бы созданной ему брюнетами-пессимистами репутации.

Достойно удивления, что в наше время живет еще прозаическое, упрощенное и прямолинейное отношение и подход к искусству, синтезирующему сложнейшую жизнь духа современных людей.

Еще менее мне понятно, почему Чехов считается устаревшим для нашего времени и почему существует мнение, что он не мог бы понять революции и новой жизни, ею создаваемой? Ведь поняли же его сверстники, уцелевшие от прежней эпохи, те же чеховские люди, которых он так хорошо описывал; между ними есть близкие его друзья и поклонники.

Почему многие из них восприняли новую жизнь, а сам Чехов не мог бы этого сделать?

Было бы, конечно, смешно отрицать, что эпоха Чехова чрезвычайно далека по своим настроениям от нынешнего времени и новых, воспитанных революцией поколений. Во многом они даже прямо противоположны друг другу. Понятно и то, что современная, революционная Россия, с ее активностью и энергией в разрушении старых устоев жизни и создании новых, не принимает и даже не понимает инертности восьмидесятых годов, с их пассивным, выжидательным томлением.

Тогда среди удушливого застоя в воздухе не было почвы для революционного подъема.

Лишь где-то под землей, в подпольях, готовили и накапливали силы для грозных ударов. Работа передовых людей заключалась только в том, чтобы подготавливать общественное настроение, внушать новые идеи, разъясняя несостоятельность старой жизни. И Чехов был заодно с теми, кто совершал эту подготовительную работу. Он, как немногие, умел изобразить нестерпимую атмосферу застоя, осмеять пошлость порождаемой им жизни.

О Чехове надо судить не по отрицательным сторонам описываемой им жизни, которую он критикует, выставляет на общее осуждение, а по его мечтам, которые он любовно объясняет нам устами своих героев.

Как темная краска нужна для усиления светлой, так точно темные стороны действительности и быта изображаемой Чеховым жизни нужны ему для выделения светлых надежд и чаяний.

Сам Чехов отражается не в черных, а в белых красках своих картин, т. е. не в действительности и быте, а в мечте. Чехов – не отсталый буржуа, а, напротив, слишком далеко смотрящий вперед идеалист-мечтатель. Весь секрет подхода к душе его произведений именно в таком понимании творчества Чехова. Пусть для зрителей его пьесы – печальная страница прошлого, но для нас, артистов, передающих их на сцене, это страница будущего, олицетворение вечного стремления к лучшей жизни.

Других путей нет для постигновения тайников души Чехова. Ощущение правды реальной жизни в настоящем и искренняя вера в идеальную мечту, в будущее – вот ключи к потайным дверям

творческого сверхсознания в его произведениях.

Время шло. Вечно стремящийся вперед Чехов не мог стоять на месте. Напротив, он эволюционировал с жизнью и веком.

По мере того как сгущалась атмосфера и дело приближалось к революции, он становился все более решительным. Ошибаются те, кто считают его безвольным и нерешительным, как многие из тех людей, которых он описывал. Я уже говорил, что он не раз удивлял нас своей твердостью, определенностью и решительностью.

«Ужасно! Но без этого нельзя. Пусть японцы сдвинут нас с места», – сказал мне Чехов взволнованно, но твердо и уверенно, когда в России запахло порохом.

В художественной литературе конца прошлого и начала нынешнего века он один из первых почувствовал неизбежность революции, когда она была лишь в зародыше и общество продолжало купаться в излишествах. Он один из первых дал тревожный звонок. Кто, как не он, стал рубить прекрасный, цветущий вишневый сад, сознав, что время его миновало, что старая жизнь бесповоротно осуждена на слом.

Человек, который задолго предчувствовал многое из того, что теперь совершилось, сумел бы принять все предсказанное им.

Согласитесь, что все эти свойства и мысли Чехова не рисуют его отсталости и непонимания века. Напротив, они говорят, что и в нашей теперешней послереволюционной обстановке он не очутился бы в задних рядах.

Таким образом, не Чехов отстал, а та нудная жизнь, среди которой он жил, которую он осуждал и к изменению которой он призывал общество. Поэтому те, кто признает Чехова устарелым, говорят не о нем, как о человеке и поэте, а лишь об его эпохе и людях, среди которых он жил и с которыми, естественно, он должен был иметь дело в своих произведениях, отражающих современную ему эпоху. Она, ее жизнь, многие из людей – нудны, скучны, полны обыденщины, будней, мещанства; они и серы, и нытики. Об этом не может быть двух мнений. Но среди них сам Чехов, к удивлению, сумел сохранить себя бодрым, полным надежды, провидящим будущее, приветствующим его и одним из самых передовых [людей] своей эпохи.

Нельзя смешивать самую личность поэта с темой творчества. Нельзя обвинять писателя за то, что он хорошо отражал свою эпоху. Неужели, если бы он это делал плохо и прикрашивал свое нудное время, он получил бы признание передовых людей и эпитет идеалиста.

Но, может быть, самые приемы чеховского письма и творчества слишком мягки для современного человека?

Общепринятый прием для изображения на сцене передового человека-революционера требует эффектно-театрального и энергичного протеста, резкого обличения, грозного требования. Этого, действительно, нет в произведениях Чехова. Но от этого произведения его не становятся менее убедительными и сильными по своему воздействию.

В своих призывах к обновлению жизни Чехов часто пользуется приемом «от противного». Он говорит: и этот славный человек, и другой, и третий, и все не плохие люди; и жизнь их красива, и недостатки милы и смешны. Но все, взятое вместе, – скучно, ненужно, нудно, безжизненно. Как же быть? Необходимо менять все общими усилиями, стремиться к иной, лучшей жизни.

У тех, кто не ощущает, не понимает этого в Чехове, мне чувствуется прямолинейность, недостаток чутья и воображения с его взлетами и углублениями в существо художественного произведения. Это – следствие прозаического, мещанского отношения к искусству, отнимающего у последнего его главную силу.

И мы, артисты сцены, нередко подходим к произведению поэта с мещанскими требованиями и оттеняем в них не то, что в них важно.

Сценическая передача чеховской мечты должна быть рельефна. Лейтмотив пьесы должен звучать все время. Но, к сожалению, мечту Чехова труднее передать на сцене, чем внешнюю жизнь пьесы и ее бытовую сторону. Вот почему нередко в театре главный мотив пьесы затушевывается, а повседневность слишком ярко выступает на первый план.

Нередко такое перемещение центра происходит не только по вине режиссера, но и самих актеров. Так, например, исполнители роли Иванова играют его обыкновенно неврастеником и вызывают в зрителе лишь жалость к больному.

Между тем, Чехов писал его сильным человеком, борцом в общественной жизни. Но и Иванов не выдержал – надорвался в непосильной борьбе с тяжелыми условиями русской действительности. Трагедия пьесы не в том, что ее главный герой заболел, а в том, что условия жизни нестерпимы и требуют коренной реформы. Дайте на эту роль актера с огромной внутренней силой – и вы не узнаете Чехова или, вернее, впервые узнаете его таким, каким он должен быть. Дайте и Лопахину в «Вишневом саде» размах Шаляпина, а молодой Ане темперамент Ермоловой, и пусть первый со всей своей мощью рубит отжившее, а молодая девушка, предчувствующая вместе с Петей Трофимовым приближение новой эпохи, крикнет на весь мир: «Здравствуй, новая жизнь!» – и вы поймете, что «Вишневый сад» –

живая для нас, близкая, современная пьеса, что голос Чехова звучит в ней бодро, зажигательно, ибо сам он смотрит не назад, а вперед.

У многоликого Чехова, как у всякого художника-драматурга, есть еще одна сторона, обращенная непосредственно к сцене и к нам, артистам, – это чисто театральные основы и принципы, его понимание задач нашего искусства, его сущности, техники, приемов письма для сцены и проч. В этой нашей профессиональной области искусства, вне всяких тенденций или общественно-политических заданий, не столь важно, что пишет поэт, что играет артист, а важно, как они делают это. Нам, специалистам актерского и режиссерского дела, следует изучать покойного поэта с этой – драматургической, сценической и артистической его стороны.

Сделано ли это? Кто из актеров изучал технику драматического творчества Чехова, с ее новыми приемами, режиссерскими возможностями, особой, до Чехова неведомой, сценичностью, требующей новой актерской психологии и самочувствия? Кто из нас глубоко вник в монолог Треплева о новом искусстве?

Знают ли актеры эти скрижали нашего завета? Конечно, текст их они вызубрили наизусть, как «Отче наш», но вдумались ли они в скрытый под словами внутренний смысл их?

«Достойно удивления, – сказал мне Морис Метерлинк, – как мало актеры интересуются своим искусством, его техникой, его философией, актерским мастерством и виртуозностью».

Те из артистов, которые с самомнением и чувством превосходства говорят об устарелости Чехова, сами еще не доросли до него. Это они отстали в нашем искусстве, это они, не понимая дела или просто от лени, хотят с презрением перешагнуть через Чехова. Но, не пройдя всех ступеней лестницы нашего искусства, нельзя идти дальше по намечающимся этапам его естественного, органического развития.

Чехов представляет собою одну из вех на пути нашего искусства, намеченном Шекспиром, Мольером, Луиджи Риккобони, великим Шредером, Пушкиным, Гоголем, Щепкиным, Грибоедовым, Островским, Тургеневым. Изучив Чехова, утвердившись на его позиции, мы будем ждать нового поводыря, который нащупает новый этап вечного пути, пройдет его с нами и водрузит новую веху для грядущих артистических поколений. Оттуда, с нового завоеванного форта, откроется широкий горизонт для дальнейшего движения вперед.

Произведения тех, кто, подобно Чехову, водружает вехи, перерастают поколения, а не поколения перерастают их.

Жизненные темы, трактуемые художниками, стареют, утрачивают остроту современности, перестают увлекать тех, для кого не существует перспективы истории. Но настоящие художественные произведения от этого не умирают, не лишаются своей поэтической ценности. И пусть чеховское что – не в тех, так в других его созданиях – устарело и оказывается неприемлемым для послереволюционного периода, чеховское как еще не начинало жить полной жизнью в наших театрах.

Поэтому глава о Чехове еще не кончена, ее еще не прочли как следует, не вникли в ее сущность и преждевременно закрыли книгу.

Пусть ее раскроют вновь, изучат и дочтут до конца.

Только после этого мы узнаем, что надо делать дальше в нашем искусстве. Без Чехова – нельзя, как нельзя без Пушкина, Гоголя, Грибоедова, Щепкина. Это – основные столпы, на которые всей тяжестью опирается здание нашего храма искусства. Выньте один из капитальных столпов – и здание рухнет. Придется ждать новых Чеховых, чтобы воздвигать его сызнова.

**notes**

# Примечания

# 1

Из главы «Знакомство с Л. Н. Толстым» (Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Вагриус, 2000). – [*Прим. ред.*].

# 2

Из главы «Конкурент» (Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Вагриус, 2000). – [*Прим. ред.*].

## 3

Из главы «Мейнингенцы» (Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Вагриус, 2000). – [*Прим. ред.*].

# 4

Из главы «Знаменательная встреча» (Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Вагриус, 2000). – [*Прим. ред.*].

# 5

Из главы «С. Т. Морозов и постройка театра» (Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Вагриус, 2000). – [*Прим. ред.*].

# 6

Из главы «На дне» (Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Вагриус, 2000). – [*Прим. ред.*].

## 7

Из главы «Жизнь человека» (Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Вагриус, 2000). – [*Прим. ред.*].

# 8

Из главы «В гостях у Метерлинка» (Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Вагриус, 2000). – [*Прим. ред.*].

# 9

Из главы «Дункан и Крэг» (Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Вагриус, 2000). – [*Прим. ред.*].

# 10

Из главы «Эрнст Поссарт» (Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Вагриус, 2000). – [*Прим. ред.*].

# 11

Из главы «И. А. Сац и Л. А. Сулержицкий» (Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Вагриус, 2000). – [*Прим. ред.*].

# 12

Из главы «Опыт проведения „системы“ в жизнь» (Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Вагриус, 2000). – [Прим. ред.].

# 13

Из главы «Музыка» (Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Вагриус, 2000). – [*Прим. ред.*].

# 14

Из главы «Балет. – Оперная карьера. – Любительщина» (Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Вагриус, 2000). – [*Прим. ред.*].

# 15

Из главы «Малый театр» (Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Государственная академия художественных наук, 1926). – [*Прим. ред.*].

# 16

Из главы «А. П. Чехов в Художественном театре. Воспоминания» (Станиславский К. С. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 5. М.: Искусство, 1958). – [*Прим. ред.*].

## 17

Из главы «Поездка в Крым» (Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Вагриус, 2000). – [*Прим. ред.*].

## 18

Из главы «Приезд Чехова. „Дядя Ваня“» (Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Вагриус, 2000). – [*Прим. ред.*].

# 19

Из главы «Три сестры» (Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Вагриус, 2000). – [*Прим. ред.*].

# 20

Из главы «Вишневый сад» (Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Вагриус, 2000). – [*Прим. ред.*].